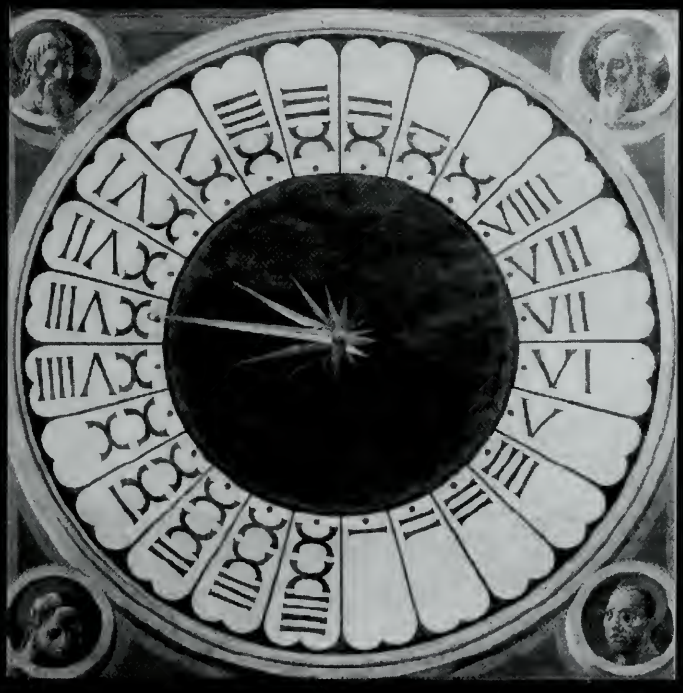
Carte Italiane

Volume 18
Fall 2003



A Journal of Italian Studies
Department of Italian, UCLA

Carte Italiane

A Journal of Italian Studies

Volume 18
Fall 2003
Department of Italian
University of California, Los Angeles

Editorial Board

Editors: Christine Company, Alessio Filippi, Erica Westhoff
Cover design: Erica Westhoff

Advisory Board

Massimo Ciavolella, Chair, Italian, UCLA
Luigi Ballerini, Italian, UCLA
Franco Betti, Italian, UCLA
Marga Cottino-Jones, Italian, UCLA
Thomas Harrison, Italian, UCLA
Lucia Re, Italian, UCLA
Edward Tuttle, Italian, Romance Linguistics, UCLA

Carte Italiane is edited by the graduate students of the Department of Italian at the University of California, Los Angeles under the auspices of the UCLA Department of Italian and is largely funded by the UCLA Graduate Students Association. Typescripts in English or Italian in all areas of Italian Studies must follow the guidelines of the MLA handbook and be submitted in duplicate and on a 3-1/2" diskette to:

Editor, *Carte Italiane*
UCLA Department of Italian
340 Royce Hall
405 Hilgard Ave.
Los Angeles, CA 90095-1535
Email: cartital@ucla.edu

Subscription rates are $10 dollars for individuals and $8 dollars for institutions. Domestic subscribers please add $3 for shipping. International subscribers please add $5 for shipping. Checks in US funds should be made payable to: Carte Italiane, Department of Italian, UCLA.

Copyright © 2003 by the Regents of the University of California. All rights reserved.

Forward

The new Editorial Board of *Carte Italiane,* Christine Company and Erica Westhoff, is pleased to present volume 18 after a lengthy organizational hiatus. We are enthusiastic about this opportunity to contribute to the long-standing tradition that is *Carte Italiane.* We are looking forward to future publications; including a special edition devoted to Elio Pagliarani and his recent tour of North America. We also hope to publish an issue in honor of the 700th anniversary of the birth of Francesco Petrarca.

We would like to take this opportunity to extend our gratitude to the Advisory Board, in particular the Chair of the Department Professor Massimo Ciavolella. The Editorial Board especially thanks Graduate Advisor Professor Thomas Harrison for his unwavering support and continued contributions through this difficult transitional period. This publication would not have been possible without the support of both the Italian Department and the Graduate Student Association of the University of California, Los Angeles.

Finally, we would like to thank you for your patience and continued support of *Carte Italiane.*

The Editors

Contents

Una Conversazione Con Paolo Fabbri Sul Pinocchio Collodiano
Alessio Filippi *1*

A Daughter Intervenes: Parricide On Hold In Pirandello's *Il Fu Mattia Pascal*
Heather Webb *10*

Henry IV: Hero Or Anti-Hero? Luigi Pirandello And Marco Bellocchio Interpret History
Petra Wirth *25*

La Resistenza Di Beppe Fenoglio Nel Paesaggio Delle Alte Langhe Piemontesi
Anna Cellinese *40*

Shooting Off At The Mouth: Freudian Lapsus In Antonio Tabucchi's *Piccoli Equivoci Senza Importanza*
Anna Santos *60*

Lo Sguardo Storico Nella Rappresentazione Manzoniana Della Peste
Tiziana Serafini *69*

La Bambola Di Pietra: Il Dolore Del Ricordo, Il Ritorno Del Rimosso, L'Incomunicabilità E Il Silenzio In *L'Attrice* Di Edith Bruck
Cristina Villa *83*

Una Conversazione Con Paolo Fabbri Sul Pinocchio Collodiano

Prima ancora che il Pinocchio di Benigni uscisse nelle sale nordamericane (avventura dimostratasi poi purtroppo quasi del tutto fallimentare), ho invitato il Prof. Paolo Fabbri, Visiting Professor al Dipartimento d'Italiano di UCLA nell'autunno del 2002, ad esprimere alcune considerazioni sulla fortuna del Pinocchio collodiano. Insieme abbiamo discusso non solo di alcuni motivi e strutture inerenti al testo originale, ma anche del "mitismo" del personaggio e del lessico che lo descrive, fino ad approdare all'ultimo lavoro cinematografico di Benigni. Il testo che segue riproduce fedelmente (con lievi varianti editoriali) il contenuto dell'intervista. -***Alessio Filippi***

Come si spiega secondo Lei la straordinaria fortuna editoriale del Pinocchio collodiano?

Impossibile spiegarla con ragioni storico-sociologiche da bestseller. Ci sono delle proprietà testuali salienti. Probabilmente Pinocchio ha nella forma espressiva e nell'organizzazione dei suoi contenuti, un certo "mitismo", cioè la capacità di essere tradotto sostenendo tutte le trasformazioni e mantenendo comunque la propria identità. Ci sono opere in cui la variazione di parti provoca un'alterazione irreversibile. Pinocchio invece resiste alla traduzione linguistica e semiotica, alla trasformazione semantica, e al tradimento. Questa potrebbe essere una definizione parziale del mito: il mito è quello che sopporta infinite varianti vive, per così dire, in stato di traduzione.

Ma allora, esiste secondo Lei, una struttura formale nel Pinocchio di Collodi? Qual è la sua organizzazione? Quali sono le strutture formali ed organizzative del testo?

Vanno tenuti in considerazione la trama e i tratti distintivi del personaggio. Il libro "Pinocchio" non è un testo coeso, nel senso narrativo tradizionale. La storia è stata scritta a puntate con la tecnica del feuilleton, e quindi con una certa incoerenza e permutabilità fra una puntata e l'altra. Ma anche il Pinocchio personaggio soffre o gode del tratto dell'incoerenza.

Quali sarebbero dunque queste incoerenze? Si ricorda degli episodi particolari?

Certo! Ad un certo punto i carabinieri vogliono prendere Pinocchio per le orecchie, ma Geppetto si è dimenticato di fargliele; oppure è Pinocchio stesso a mettersi le dita nei capelli, per accorgersi subito che il padre non glieli ha rifiniti. Pinocchio è un personaggio morfologicamente incompiuto e narrativamente incompleto. Si brucia i piedi che verranno ricostruiti alla buona, perde i vestiti in mare e indossa un sacchetto per lupini. Il burattino è in costante trasformazione fino alla metamorfosi definitiva. Questa incoerenza, che è una componente della qualità "mitica", è causa ed effetto dell'incoerenza della storia. Manganelli, nel suo libro *Pinocchio*, un libro parallelo ha spiegato con humor molte incoerenze testuali. Come non si conosce bene la sua età, né di che legno sia fatto, così non si riesce a capire per esempio come sia fatta la stanza di Geppetto. La prima volta che ci viene descritta è un sottoscala, in cui poi Geppetto entrerà ... da una finestra; vi si trova di tutto, per accumulazione, secondo le necessità di sviluppo della storia: compreso un mucchio di immondizia con un uovo, e sul muro una pentola dipinta che bolle. Incoerenza discorsiva di un libro a puntate e con una struttura aperta, in cui gli stati del mondo dipendono dal fare del personaggio e non il contrario. Qualche altra "incongruenza" sul piano degli attori: la Fata. Inseguito dagli assassini, Pinocchio la incontra dapprima come una bambina, che si dichiara morta, ma che vorrà poi metter su famiglia con Geppetto come padre e come fratellino Pinocchio. Poi Pinocchio se ne va per le sue avventure e sventure: la fata bambina apparentemente muore e ne leggiamo l'epitaffio; in seguito Pinocchio incontra una donna, riconosce la Fata e la prende come madre. Alla fine della storia la Fata si trasforma in una capretta e sempre come capretta gli regalerà la casa; per riapparire in sogno come Fata e operare la trasformazione da burattino a bambino. Insomma il testo è incongruo per certi aspetti, ma quest'incongruità è diventata una forza narrativa "mitizzante". Anziché analizzarlo, i lettori e i traduttori lo catalizzano, cioè ne colmano i vuoti narrativi (i blanks direbbe [Wolfgang] Iser), i presupposti e le allusioni. Sul piano formale, chiedere una coerenza a Pinocchio, è comportarsi come davanti ai fregi del Medioevo, in cui i personaggi stanno uno accanto all'altro, separati dalle arcate d'una comune architettura, come se abitassero uno stesso spazio e tempo.

Tocca noi invece il compito coinvolgente di ricostruirli narrativamente.

E dal punto di vista del contenuto, quali sono i punti di forza di Pinocchio?

Pinocchio tratta qualcosa di molto profondo nel nostro immaginario collettivo. La relazione fra l'animato e l'inanimato: tra il pezzo di legno e il burattino che agisce con intenzione autonoma. Poi, il rapporto tra il mondo animale e quello degli uomini. Intermediario e shifter tra i due mondi, Pinocchio è costantemente a rischio di ricadere dalla sua posizione ibrida per diventare animale. In un episodio lo legano alla catena di un canile e deve abbaiare per svegliare il padrone; oppure diventa un somaro e si trova a ragliare; oppure vogliono friggerlo e mangiarlo come pesce, un pesce-burattino. Così come rischia costantemente di ricadere al livello inanimato. Lo vogliono bruciare come un pezzo di legno, come nell'episodio di Mangiafuoco; e i compagni di scuola vorrebbero legargli dei fili alle mani ed ai piedi, perché non capiscono come possa muoversi altrimenti. Pinocchio è un essere intermediario, come un androide. Per esempio, con l'eccezione dell'oste del "Gambero Rosso", Pinocchio è il solo a parlare agli uomini ed agli animali: gli animali e gli uomini non parlano tra loro, e la Fata parla a Pinocchio e agli animali, ma non agli uomini. Stare così tra l'animato e l'inanimato, l'uomo e l'animale, è una posizione ed una forza mitica, quella stessa che ci porta a costruire computer che potranno un giorno parlare o robot capaci di sensazioni. Come ha compreso [Stephen] Spielberg, nel film "A.I.", un'ottima variante del nostro mito.

Insomma partendo da una cultura regionale come quella Toscana, che ispirò Collodi, si manifesta qualche cosa di antropologicamente molto profondo. Il mondo degli uomini e degli automi alla fine si rivela però incompatibile. Pinocchio-marionetta non può crescere: come dice bene la fata, "nasce burattino, vive burattino, muore burattino". Per svilupparsi deve abbandonare la sua doppia natura, sdoppiarsi. Quando Pinocchio diventa fanciullo, il burattino Pinocchio rimane inanimato, appoggiato ad una sedia. Non c'è metamorfosi possibile, come ad esempio nella versione di [Walt] Disney. Questa coerenza antropologica sostiene poi e guida le incoerenze testuali di superficie.

Di che tipo di coesione si tratta?

Pinocchio racconta costantemente "Pinocchio". Proprio per l'esigenza temporale del feuilleton, di quando in quando fa dei riassunti abbastanza spropositati che formano, ironicamente, un livello "meta-narrativo". In più di un'occasione, Pinocchio rinarra confusamente la propria storia, come se non la comprendesse a pieno e toccasse al lettore districarla.

Se guardiamo invece ai dettagli del racconto, ci accorgiamo che c'è un sistema in questa corsa picaresca. Per esempio, siccome Pinocchio non appartiene interamente alla cultura, i suoi vestiti sono sempre "naturali": il cappello di crosta di pane, il vestito di carta, le scarpe di scorza, più tardi i sacchetti da lupini. La sola volta in cui porta un cappello di lana, lo fa, in maniera antifrastica, per coprire le orecchie da somaro! Solo alla fine Pinocchio fanciullo si vestirà con scarpe di vacchetta. E solo alla fine riuscirà a restare in contatto con quell'oggetto culturale che è il denaro: riceve, infatti, un portamonete d'avorio con quaranta monete d'oro. Prima i soldi, li seminava, nella speranza che, come i semi naturali, crescessero, ma il denaro "frutta" altrimenti. Ma osserviamo anche la sua dieta. Pinocchio è uno stretto vegetariano e in ogni caso non consuma dei cibi cotti, che mangiano invece persino gli animali come la volpe ed il gatto. Pinocchio rischia piuttosto di essere mangiato, ma tutte le volte che si alimenta lo fa con elementi non trasformati culturalmente.

E cos'è allora che permette il passaggio di Pinocchio dal mondo della natura a quello più evoluto della cultura?

Da una parte il padre, e questo spiega per esempio il raddoppio degli episodi di costruzione: Mastro Ciliegia e Geppetto. Mastro Ciliegia vuole farne la gamba ad un tavolo e Pinocchio rifiuta. Quando invece Geppetto dice di voler fare un burattino "che andrà per il mondo, per ballare e tirare di scherma", "bravo Polendina!", dice subito Pinocchio. La logica narrativa soggiacente permette la squalifica dei cattivi, coloro che intendono lasciarlo nel mondo della natura e la valorizzazione di quanti vogliano portarlo nel mondo dell'animato. Il problema è il passaggio di stato, il processo, non la natura di Pinocchio che è composita. Per esempio non è interessante sapere di che legno è fatto Pinocchio. Anche nell'ultimo film di

Benigni, lo si pretende di pino, da cui Pinocchio. (Se mai, è curioso che si chiami come il padre: Pinocchio e Geppetto sono due diminutivi di Giuseppe.) Più notevole è che sia fatto d'un legno durissimo che resiste alle coltellate e galleggia quando ce n'è narrativamente bisogno.

Ma torniamo al padre che deve socializzare Pinocchio. Come fare? Con i consigli e soprattutto con la reciprocità delle promesse. Fin dall'inizio è scritto: "Io sarò il bastone della tua vecchiaia". A Pinocchio, il padre rifà i piedi bruciati, poi lo sfama e lo riveste anche coi propri vestiti. Ma alla fine della storia, Pinocchio è l'agente d'una puntigliosa restituzione: tira fuori Geppetto dal ventre della balena; gli fabbrica una specie di carretta di legno per trasportarlo; è lui che gli trova i vestiti; lui che lo sfama col latte (!) e gli trova casa. Un'inversione perfetta: tutto quel che il padre ha donato, gli va reso. Questa è la regola prima per apprendere ad essere membro socialmente competente di una comunità. E non solo nella cultura contadina nella Toscana dell'Ottocento.

E il ruolo della madre? Se guardiamo alla struttura della famiglia italiana dell'Ottocento, quella di Pinocchio mi sembra molto anomala.

Certo; una madre-sorella singolare. Tutti i lettori hanno notato il paradosso di un bambino creato dal solo padre e gli psicanalisti si sono appassionati al fantasma di una partenogenesi maschile. Ma dobbiamo tener presente che, senza la madre, Pinocchio non potrebbe restituire al padre, come da promessa. È necessario che la madre compia due fondamentali operazioni: il dono ed il perdono. Perdonare, dicendo che il tempo delle monellerie è chiuso, consente d'aprire il futuro. Non si possono fare e tenere promesse se non si è chiuso col perdono il tempo del conflitto. Quanto al dono, ricordo che è la Fata a donare la casa e a trasformare le monetine di rame in zecchini d'oro. La madre è capace di fare miracoli: portare la ricchezza, chiudere col passato e aprire il futuro. Però il senso e il valore fondamentale d'un uomo non sono vivere con la madre: svolto il suo compito, alla fine, la Fata-madre appare solo in sogno, poi sparisce e restano insieme i due uomini, come all'inizio. E di questo bisogna tenere conto, per l'ideologia e la struttura tradizionale della famiglia toscana dell'Ottocento. Ma bisogna tenerne conto anche come tema culturale più vasto. La madre è il miracolo necessario e provvisorio in un mondo di relazioni tra uomini!

Cosa può dirci delle varianti di Pinocchio?

Beh, di recente Stefano Benni ha scritto e rappresentato a teatro una *Pinocchia*, e un noto omosessuale ha pubblicato un *Finocchio*. Carmelo Bene ne ha messo in scena almeno tre versioni: diceva d'essere affascinato da un personaggio da teatro che non poteva crescere.

Le possibilità generative sono molte. Vorrei prendere un esempio da Collodi, da quella che potremmo chiamare non l'originale, ma la variante toscana di Pinocchio. Si tratta del naso che cresce e delle bugie che sono stati oggetto d'infinite replicazioni. Quel naso spropositato viene usato come emoticona su internet. Vorrei ricordare però che nella versione toscana non è grave dire bugie, ma non saperle dire al momento giusto. Per esempio, quando Pinocchio, anziché comprarsi il vestito, dà i soldi alla fata, la quale si pretende malata per metterlo alla prova, dirà al padre di aver deciso di non comprare vestiti. E non gli cresce affatto il naso! Quando non dice al padrone che il cane Melampo era complice delle faine, mente per buon cuore e non gli cresce il naso. Il problema di Pinocchio non è mentire, ma sapere quando e come e dove e a chi dire la verità.... No, Pinocchio è un testo dove viene insegnato a tenere le promesse, questione di efficacia, che è un'altra cosa dalla verità.

Certo, ma secondo Lei come fanno letteratura e lessico toscano a permettere questa grande varietà?

Le caratteristiche di Pinocchio, affamato, in corsa continua, da un padrone all'altro che lo vuol mangiare, legare, annegare, bruciare eccetra somiglia, come ha notato Calvino, al genere picaresco. Il quale è assente dalla letteratura italiana, ma è un tratto della fiaba toscana.

Ancora: mentre a livello lessicale alcune parole toscane risultano così difficili che alcune edizioni le "traducono" in italiano, permangono invece le immagini che traspongono certi idiomi toscani. Per esempio, gli asinelli con le scarpe di vacchetta nel carro dell'Omino di Burro traducono il detto: "Un asino vestito e calzato". Pinocchio dà un morso al Gatto, nascosto sotto la maschera e sputa via lo zampino del gatto: "Tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo

zampino". Di più: quando a Pinocchio spuntano le orecchie asinine e si mette una berretta per nasconderle col pretesto del raffreddore, parla ad una Marmottina. Questo perché in toscano si diceva "prendersi una marmottina" quando s'aveva il raffreddore. Insomma gli "idioms" toscani hanno prodotto una figuratività che manca in altre lingue ma che si è integrata ad un ricco immaginario, non più ancorate al significato originario. Permane il rapporto con la lingua e la cultura toscana, ma questo retaggio è l'occasione di una produzione d'immagini inusuali che entrano poi in contatto per sinonimia o antonimia con nuove immagini delle lingue e delle culture in cui la storia viene trasposta e tradotta. Per esempio, in un certo episodio, che ha luogo alla spiaggia, Pinocchio fa un errore di comportamento. Chi si fa avanti per rimproverarlo, e a chi Pinocchio darà la baia? Un granchio. Proprio così: "Ha preso un granchio".

Vorrebbe aggiungere alcune osservazioni sulle produzioni cinematografiche su Pinocchio?

Pinocchio è stato trasposto al cinema vent'anni dopo la sua pubblicazione. Il primo film (1911) di un nobile toscano, il Conte Antanamoro, era di quaranta minuti, un colossal per l'epoca. Era già un Pinocchio che correva picarescamente attraverso situazioni disparate e poiché sono stati utilizzati diversi set cinematografici già esistenti, ad un certo punto della storia vediamo Pinocchio correre tra una tribù d'indiani nordamericani sul sentiero di guerra e un reparto di soldati canadesi. Fin dall'inizio, quello che ha attirato in Pinocchio è il suo correre, la figura in rapido movimento. Anche le illustrazioni dei primi libri di Pinocchio erano mobili, munite com'erano di una linguetta che anima i personaggi. In fondo il cinema è stato una naturale prosecuzione del moto. Ma correre non basta, c'è qualche cosa di più profondo di cui discorrere. De Chirico, per esempio racconta che nella sua vita quello che ha contato di più erano gli enigmati di Pinocchio e Nietzche. Calvino dice che *Le avventure di Pinocchio* è sempre stato il suo libro di riferimento. Per [Benedetto] Croce come [Paul] Hazard era il più importante libro per bambini. E non solo in Italia.

E poi arriva Disney, fino al punto che il pubblico americano stenta a riconoscere la paternità collodiana di Pinocchio.

Pinocchio di Disney è del 1939-40; sono passati sessant'anni da quando è stato scritto e sessant'anni da oggi. Da allora ci sono state e ci sono decine di Pinocchi al cinema e in televisione. Io ricordo un Pinocchio della TV tunisina con Fata sorella e preghiere ad Allah. Oltre ai "remake", dove ha un ruolo sempre più importante lo spettacolo, il Pinocchio del teatro—ci sono anche continuazioni di Pinocchio: ne *Il figlio di Pinocchio*, Pinocchio sposa la sorella di Lucignolo. Insomma da vero mito, vive con varianti incessanti. Disney ha segnato però un caso molto fortunato: ha introdotto nel testo un ideologema anglosassone che ha avuto grande fortuna, ma che manca completamente nel libro toscano. Il grillo parlante è un "Conscience Officer", cioè è quasi un poliziotto, un funzionario della coscienza. Ora, in Pinocchio, il grillo è tutto fuori che questo: è l'attore metamorfico di un mondo magico di fiaba. Pinocchio riesce anche ad ucciderlo, ma il Grillo torna senza posa. Evidentemente questa trasformazione ideologica risponde all'uscita da una società tradizionale, dove i problemi erano di responsabilità verso la figura paterna per diventare una questione di psicologia domestica. In un mondo mutato, Disney aveva capito che la problematica della famiglia si era spostata: il bambino e il babbo formano una famiglia mononucleare, con ruoli individuali. Dall'antropologia alla psicologia insomma, il Pinocchio americano è molto più vicino alla sensibilità odierna.

Concludiamo con l'esperimento di Benigni. Il film uscirà negli Stati Uniti a Natale, e dall'Italia mi sono già arrivati giudizi discordi. A Lei com'è sembrato? Il Pinocchio di Benigni è fedele alla tradizione o un ribelle come il suo regista?

Devo dire che il Pinocchio di Benigni, piuttosto mal girato e peggio recitato, è rimasto fedele al testo, con qualche divertente invenzione. Per esempio, Pinocchio e Lucignolo hanno una comune passione per i lecca-lecca, che attaccano ciascuno da una parte. È una variante dei celebri panini imburrati sui due lati, delle merende dalla Fata!

Quel che è difficile da accettare perché profondamente infedele, è che sia la Fata a dar vita al legno in cui verrà intagliato Pinocchio. È politicamente corretto ricollocare la madre in un ruolo fondamentale, ma è del tutto diverso dal senso del Pinocchio tradizionale. Una variante come un'altra? Poi, nonostante gli sforzi, il Pinocchio-Benigni non riesce neppure ad uccidere il grillo; oggi non si tratta così la coscienza!

Detto questo, alla fine del racconto c'è una bell'invenzione. Pinocchio-fanciullo va saggiamente a scuola, ma la sua ombra fugge e ricomincia a correre. Il personaggio si scinde, ripetendo in qualche modo la divisione tra bambino e burattino inanimato dell'originale. Si riapre così la storia: lo scolaro è una marionetta inanimata e la libertà sta nelle ombre? Comunque sia, trovo che questa variante sia un contributo, modesto, al numeroso mito del nostro burattino.

A Daughter Intervenes: Parricide on Hold in Pirandello's *Il fu Mattia Pascal*

Any study of Luigi Pirandello's *Il fu Mattia Pascal* must, in some way, confront the complex issue of paternity as portrayed in the work. The appropriation and reappropriation of the roles of father and son are pivotal points in the problems the novel engages. Engagement here indicates something of an entanglement, rather than a confrontation followed by a neat resolution. One can hardly, when discussing Pirandello's work, speak of a true solution to any problem. The problems themselves are the machinery of Pirandello's universe, and disentanglement from them is generally revealed to be an impossibility. But this universe does allow, if not for solutions, at least for momentary holds in the process. These holds, or moments of peace, are achieved through human compassion, and, it will be argued here, particularly through one form of compassion, that of the bond between parent and daughter. To explore the power of this bond in *Il fu Mattia Pascal*, I will set the Oedipal conflict presented in that novel against one of Pirandello's short stories, entitled "La morta e la viva." The inverted configuration of relationships and the alternative outcome offered in the short story serve to underscore the privileged role of the daughter in effecting a temporary transformation of the generational and gendered roles that propagate violence.

Several scholars, particularly Stocchi-Perucchio and Ferrario, have attested to the importance of the Oedipal drama in *Il fu Mattia Pascal*. The most recent and complete investigation of Oedipal elements in the work is Thomas Harrison's "Regicide, Parricide, and Tyrannicide in *Il fu Mattia Pascal*." Harrison suggests that although Orestes and Hamlet are referenced within the novel, Mattia is best identified with Oedipus himself. While Orestes and Hamlet restore the correct patrilinear order by destroying an usurper, and thus fall into the category of "restoration" myths, the Oedipal story is one of "the vicious and inescapable battle within the patrilinear order" (Harrison 190-191). Harrison claims that issues of tyranny are grappled with here because Mattia recognizes, like Oedipus, that *he* is the tyrant and the disrupter of families. He therefore, like Oedipus,

realizes his crime and tries to make amends. But, Harrison notes, while Mattia does not destroy the family formed by his wife who thought herself a widow, he does indicate that he might once again take up his affair with the married Oliva, who already has one child by him. Furthermore, Mattia has abandoned his former love interest Adriana and left her in the bonds of a tyrannical struggle. The cycle of patrilinear violence continues. While I do not dispute the continuity of Oedipal conflict in *Il fu Mattia Pascal*, I would like to suggest that the temporary transformations in the pattern, which occur at moments of daughterly interventions, are crucial to an understanding of the complexity of the narrative.

Giovanni Macchia, in his introduction to the *Novelle per un anno*, states that in Pirandello "una sorta d'intercomunicabilità a vasto raggio scorreva nella sua opera come fosse un terreno attraversato da continui canali d'irrigazione" (Macchia xiv). An examination of one of the *novelle* alongside *Il fu Mattia Pascal* may profit from this flow of ideas, structures and relationships between Pirandello's works in order to obtain a set of possible implications for a given plot scenario. *Il fu Mattia Pascal* was published first, in 1904, while the *novella* in question was published six years later, in 1910. This chronology threatens the usual pattern of a short story developing into a longer work, but does not problematize a connection between the works, as the striking similarity between their plots indicates that Pirandello most likely remained interested in the configuration of relationships the two works depict.

The *novella* is entitled "La morta e la viva" and recounts the story of a man with two wives rather than a woman with two husbands. In *Il fu Mattia Pascal*, when Mattia is presumed dead, his wife Romilda takes another husband and has a child. When Mattia returns from his interlude of living as another man, his asserted existence threatens the new husband's position. In the end, through a sequence of events we will discuss later in greater detail, Mattia chooses not to take action to disrupt the marriage. Though Romilda technically has two husbands, she goes on living as if she had only one.

"La morta e la viva," on the other hand, presents a completely different outcome. Nino Mo's wife is pronounced dead. He takes another wife, not coincidentally the sister of his "dead" wife, who takes care of Nino Mo's son by his first wife and is soon pregnant herself. Much to Nino Mo's surprise, his first wife returns. He therefore

decides to live with one wife half the time and the other wife the other half of the time, fathering children with both. The community, desperately hoping for some sort of dramatic conflict within the family, is much dismayed by the calm manner in which all three accept this rather unorthodox arrangement.

The two stories share the same fundamental plot outlines: an apparent death, involving two spouses and children. But while *Il fu Mattia Pascal* is marked by conflict, with only a very tenuous break in this conflict, "La morta e la viva" makes an impression with its central serenity. In the novel, the tension comes from the main characters themselves, who fight for their own identity and place in the world. In the short story, the pressure comes from society while the characters are, for the most part, unfailingly sure of their course.

Both the novel and the short story are concerned with working through and hierarchizing a number of standards according to which the problem of multiple spouses may be judged. The first is the law. Mattia and Nino Mo ensure that the familial situations they choose are somehow justified under the letter of the law. When Romilda's new husband Pomino asks in terror if his marriage will be annulled, Mattia responds:

> - E tu lascialo annullare! - gli dissi. - Si annullerà pro forma, se mai: non farò valere i miei diritti e non mi farò neppure riconoscer vivo ufficialmente, se proprio non mi costringono. Mi basta che tutti mi rivedano e mi risappiano vivo di fatto, per uscir da questa morte, che è morte vera, credetelo! Già lo vedi: Romilda, qua, ha potuto divenir tua moglie ... il resto non m'importa! Tu hai contratto pubblicamente il matrimonio; è noto a tutti che lei è, da un anno, tua moglie, e tale rimarrà. Chi vuoi che si curi più del valor legale del suo primo matrimonio? Acqua passata.... (*Mattia Pascal* 221)

Mattia offers to remain dead in the eyes of the law. For him, it is much more important to be alive in the eyes of society and to have everyone realize that he is alive. According to him, it is society that gives life. By remaining dead in the eyes of the law, Romilda and Pomino's marriage is legal. Of course, it was the law that kept him from truly living his second life as Adriano Meis. He could not authenticate himself before society as anyone but Mattia Pascal

because the law would not allow him to wed again, or to even to press charges when he was robbed.

Nino Mo makes use of the same solution that Mattia does, more or less. After consulting a lawyer, he responds to the accusation of bigamy in the following manner:

> nel suo caso, non si poteva parlare di bigamia perché la prima moglie figurava ancora in atti e avrebbe seguitato a figurare sempre come morta, sicché dunque davanti alla legge egli non aveva che una sola moglie, la seconda. ("La morta" 90)

So again in this case, the first spouse, upon her return, never declared herself living under the law. Like Mattia, Nino Mo's first wife, Filippa, is content to be alive only to those around her. The legal title is not a threat to her status. And in this way, her sister, Rose, is the legal wife of Nino Mo.

The second standard for judging these trios, as has already come to our notice, is society. For Mattia, being recognized in society is the necessity for life. He claims, as we have cited before, that when believed dead, he was dead. The law prevented him, in his second life, from participating socially, i.e., getting married, going to court, etc. In his third incarnation, as Mattia (more or less) once more, he places all importance on being seen alive, as being recognized as alive by society. He asserts to Pomino that since no one will bother about an old marriage, and since Pomino was married before the public, he needn't be concerned. In other words, public witness to the wedding ensured its authenticity. Society is seen here as a benign presence, a neutral register for the main characters' actions.

In the short story, on the other hand, society is where tension is created. The main characters resolve everything amongst themselves without any real difficulty, while it is the crowd, anxiously watching at all moments, that seeks to create strife. And unlike Mattia, these characters are not tremendously concerned about society's view of their situation. Filippa expresses very little in the story, but she certainly does not express any particular desire to be recognized as alive. Her concern is only for her sister and her husband.

The third standard that displaced characters must reckon with is religion. For Mattia, only the perceptions of his fellow humans can

validate his existence. For the three main characters of "La morta e la viva," instead, it is God's view of their situation that is most important. As Nino Mo says, "Sopra la legge degli uomini, poi,... signore pretore, c'è quella di Dio, a cui mi sono sempre attenuto, obbediente" ("La morta" 90). He and his two wives both refer to God's will when people question them about the propriety of their situation. The wives always respond that if God has willed it this way, then it is right. It is from their belief in God's approval that they gain their surprising serenity. The community's frustration with this response is expressed in the figure of the official to whom Nino Mo goes to declare the birth of his son by his "dead" wife, too soon after the birth of another son by his wife who is recognized by the law. When he justifies himself saying "E che ci ho da fare io, se Dio permette così?" ("La morta" 91) The official responds:

> - Uno muore; è Dio! Non muore; è Dio! Nasce un figlio; è Dio! State con due mogli; è Dio! E finitela con questo Dio! Che il diavolo vi porti, venite a ogni nove mesi almeno; salvate la decenza, gabbate la legge; e ve li schiaffo tutti qua legittimi uno dopo l'altro! ("La morta" 91-92)

Here we clearly see the view of society: "decency," that value designed to maintain the mandated structures of authority, must be upheld above all. The law is second in this scheme of priorities and God is pushed out of the picture altogether, in that this would mean simply accepting things as they are. Nino Mo, of course, refuses this request.

None of three main characters feels responsible for what has taken place. They all claim to have followed God's will in all regards. There is no moment of an Oedipal realization of culpability for these characters. While both Mattia and the Nino Mo trio recognize that they are caught in a chain of inevitability of some kind, and that they have played a part in an unavoidable sequence of events, the two camps attribute this vision of life and their actions in it to different sources of agency. While the Oedipal chain is one of unending violence that replicates itself in the genetic code from father to son, the characters in "La morta e la viva" see their strange story simply as a part of God's infallible plan.

Compassion proves to be more compelling than law, society or religion in offering a proposed solution to the problem of disrupted

family structure in both works. One might argue that compassion is emphasized even further in *Il fu Mattia Pascal*, since the factor of religion is mostly absent. Lacking religion, the only possible salvation for humanity against the terrors of violence is compassion. In the final confrontation with his former mother-in-law, Mattia clearly indicates the importance of compassion in his decision:

> - Zitta, vi ripeto! Statevene zitta, voi, perché, se vi sento fiatare, perdo la pietà che m'ispira codesto imbecille di vostro genero e quella creaturina là, e faccio valer la legge! Sapete che dice la legge? Ch'io ora devo riprendermi Romilda.... (*Mattia Pascal* 219)

We see the prioritization of Mattia's values here. His decision is based above all on his pity for Pomino and the baby. In stating that if he loses his pity for the two unfortunate creatures he will put the law into action, he shows the diverse levels of importance the two factors have in his decision. Compassion is of a higher importance than the law. It can hold together what all other forces would tear apart. This compassion that Mattia feels here is based on a father's love for his daughter. The small, female child strikes a chord in Mattia, as we see almost immediately when he enters the house. As soon as Pomino reveals that he has a daughter, Mattia's resolution to destroy the new marriage begins to fail:

> - Per carità... gemette Pomino, levandosi in fretta. - La piccina... ho paura... il latte....
> Lo afferrai per un braccio, restando io, ora, a mia volta:
> - Che piccina?
> - Mia... mia figlia... balbettò Pomino.
> - Ah che assassinio! - gridò la Pescatore.
> Non potei rispondere ancora sotto l'impressione di questa nuova notizia.
> - Tua figlia?... - mormorai. - Una figlia, per giunta?... E questa, ora.... (*Mattia Pascal* 217)

Mattia, upon hearing the news, falls swiftly out of his planned role as avenging spirit. He is left speechless and hurt. At the moment, the news of a daughter merely adds to his losses, to the crimes against him, but soon after, the physical presence of the baby robs him completely

of his anger. As he holds her in his arms, his priorities begin to change. Upon his arrival, he was intent on destruction, now, holding this small helpless child so similar to his own, he is concerned largely with protecting this small life. When Pomino calls for the child, Mattia responds:

> - Sta' zitto! L'ho qua, - gli risposi.
> - E che fai ?
> - Me la mangio.... Che faccio! ... L'avete buttata in braccio a me.... Ora lasciamela stare! S'è quietata. (*Mattia Pascal* 218)

He warns Pomino not to disturb the child. He has changed roles, from avenger to nurturer. The joke that he is eating the child is not far from the symbolic truth of the tyrannical cycle he has been involved in up to this point. The ancient prototype of the father/son conflict is the myth of Cronos who ate his young to prevent them from growing stronger than him. Mattia indicates that he is at least temporarily removed from this killing/eating conflict between father and son, by virtue of the fact that this *is* a joke, and that he is concerned with the child's well-being and tranquility. From this moment on, Mattia's actions are continually interrupted and finally determined by this concern for the child. When he tries to threaten destruction of the bond formed by Romilda and Pomino, the thought of the child brings him out of his resolve:

> - Il tuo matrimonio s'annulla.
> - Come... che dici? E la piccina?
> - La piccina... la piccina... - masticai. - Svergognati! In due anni, marito e moglie, e una figliuola! Zitta, carina, zitta! Andiamo dalla mamma... Sù, conducimi! (*Mattia Pascal* 218)

His threats are immediately stalled by mention of the child. When he further tries to scold Pomino for the birth of the child, so soon after Mattia's "death" and so disruptive to his plans of revenge, the child begins to cry, to assert its presence once more. To this he responds as a father would to his own child, calming her with endearing words. There is great tragedy in these lines; all the sorrow of a father's loss is contained in them. When he says "dalla mamma," he refers to the mother of this child, who is not his, and simultaneously to the mother

of his dead adored daughter. The word "mamma" contains this double signification of motherhood for him.[1]

We may recall that Mattia's role in the cycle of male violence is largely based on erotic, rather than physical attack. But we see how the intercession of the daughter manages to halt his desires for any attack on this family. He muses on the reawakened beauty of Romilda:

> - Sì, mi pare un sogno, mi pare quella di tant'anni fa...
> ricordi, eh, Romilda?... Non piangere! ti rimetti a piangere?
> Ah, bei tempi... si, non tornano più!... Via, via: voi ora avete
> una figliuola, e dunque non se ne parli più! Vi lascio in pace,
> che diamine! (*Mattia Pascal* 221)

Now that they have a daughter, he says, he can think no more of the old days and the old bond he had with Romilda, the bond that would license him to attempt to seduce her. Since she has a child with her new husband, Mattia gives up his rights to Romilda's body:

> - Romilda fu mia moglie: ora, da un anno, è tua, madre
> d'una tua bambina. Dopo un mese non se ne parlerà più.
> (*Mattia Pascal* 221)

What is it about this child that has such power over Mattia, and in its power over Mattia, over the whole cycle of violence? The gender of the child has the power to create change. Mattia had a particular bond with his own daughter—the sort of bond that is never possible, in this universe, between father and son. While the father/son relationship is fraught with danger for both parties, the father/daughter relationship is a redemptive one. One cannot generalize this to mean the male/female relationship is necessarily redemptive, as women in the position of lovers or wives are merely pawns in the male domination and appropriation games that rule this Pirandellian cosmos.[2] But the daughter is completely outside this cycle.[3] Therefore, even though the girl he holds in his arms in this scene under discussion is not his own, she still encompasses the same non-threatening and redemptive power that his own daughter did. This female child is a pause in the chain of violence between the male child and its father or assumed father. While doubts may remain about the

father of female children as well (we may recall Mattia's musings about Romilda's father),[4] they never pose a serious problem in the way that such doubts do for male children. The violence among males is propagated by this never ending suspicion about the true paternal origins of any child.

Compassion is likewise the decisive element in creating peace where society calls for war in "La morta e la viva." It is through a parent/daughter relationship that this compassion comes to life. As in Mattia Pascal's situation, this is not a literal parent/daughter relationship. The child that actually causes his decision to at least momentarily break the cycle of violence is not his own. In "La morta e la viva," there are no literal daughters. But there is one character who is strongly characterized in this fashion, and whose characterization in this manner determines the outcome of the story. This relationship is drawn out early in the story:

> Perché quelle due mogli erano tra loro sorelle, due sorelle inseparabili, anzi tra loro quasi madre e figlia, avendo sempre la maggiore, Filippa, fatto da madre a Rosa, che anche lui, sposando, aveva dovuto accogliere in casa come una figliola; finché, scomparsa Filippa, dovendo seguitare a vivere insieme con lei e considerando che nessun'altra donna avrebbe potuto far meglio da madre al piccino che quella gli aveva lasciato ancor quasi in fasce, l'aveva sposata, onestamente. ("La morta" 84-85)

In this passage, the lines of relationships in the story are re-traced. These are not genetic relationships; they are formed of another material. While Filippa is Rosa's sister, she acts as her mother. While Nino Mo is currently Rosa's husband, he was previously, and perhaps still is, in the role of her father. For some reason, desire seems to be unproblematic in this relationship. Rosa is established as a metaphorical daughter figure but also functions as a mother to the following generation.

The motherly attitude of Filippa, just returned to find her sister married to her husband, is demonstrated in described action as well: "ecco Filippa ... con un braccio gli fa cenni, come per dargli coraggio; con l'altro, si regge sul petto Rosa, la povera incinta che trema tutta e piange" ("La morta" 85). Holding Rosa to her breast is a motherly

instinct, the same one that Mattia displays when Romilda's new baby is thrown into his arms:

> Restai al bujo, là, nella sala d'ingresso, con quella gracile bimbetta in braccio, che vagiva con la vocina agra di latte. Costernato, sconvolto, sentivo ancora negli orecchi il grido della donna ch'era stata mia, e che ora, ecco, era madre di questa bimba non mia, non mia! mentre la mia, ah, non la aveva amata, lei, allora! E dunque, no, io ora, no, perdio! non dovevo aver pietà di questa, né di loro. S'era rimaritata? E io ora... Ma seguitava a vagire quella piccina, a vagire; e allora... che fare? per quietarla, me l'adagiai sul petto e cominciai a batterle pian pianino una mano su le spallucce e a dondolarla passeggiando. L'odio mi sbollì, l'impeto cedette. E a poco a poco la bimba si tacque. (*Mattia Pascal* 217-8)

If Mattia is a mother figure in this scene, as Harrison suggests (200), we find a correlation in the double-gendering of Filippa. She is described in the following terms: "lo superava di tutta la testa, donnone ossuto, dalla faccia nera e fiera, maschile nei gesti, nella voce, nel passo" ("La morta" 85). Linguistically, one may even note that the characterization of Filippa as a "donnone" rather than a "donna" makes this noun that describes her masculine and reinforces her masculinity by making the adjectives that follow it masculine in gender. So while Mattia is symbolically both mother and father of a daughter, Filippa becomes symbolically both mother and father to Rosa. We may note as well that Filippa is a name deriving from a masculine one, Filippo, while Rosa is always feminine and has no male equivalent. Rosa, therefore, is the eternal feminine, the everlasting daughter/mother, the figure that must always inspire compassion. On the other half of the equation, it is in some way understood to be masculine and paternal to offer compassion to the corresponding feminine.

Rosa, while remaining part-time wife to Nino Mo and taking turns with her sister, is still figured as daughter to both in configurations of the three. When they are described all together that first night, the small son is sleeping on the bed, while Rosa sleeps seated with her head on the bed. She is nearest to the sleeping privileges of the child. At the same time, Filippa and Nino Mo sit at the two heads of the table, the symbolic power positions of parents ("La morta" 87).

Filippa, on the other hand, exemplifies the transformation of Mattia through the following description: "Filippa con un braccio su le spalle di Rosa, la teneva come sotto l'ala, la sorreggeva, la proteggeva ... si chinava verso la sorella e le gridava: Non piangere, scioccona! Il pianto ti fa male! Su, su, dritta, buona! Su, zitta!" ("La morta" 86) If we recall that before his arrival, Mattia wanted to "piombar come un nibbio là sul nido di Pomino" (*Mattia Pascal* 214), the image of the "ala" or wing is strangely resonant. While Mattia intended to attack like an eagle, he ends up cradling the young life in Pomino's nest, acting more like a mother bird than a bird of prey.[5]

The short story is figured as the anti-Oedipal myth. While *Il fu Mattia Pascal* places the compassionate moment within a larger context of disorder and disaccord, the short story places this trio of characters as a continuous and unbreakable bond of compassion in the midst of a disordered and unharmonious public. They are a mythically peaceful family:

> vedendo ora che non c'era sacrifizio per nessuna delle due... non essendoci stato inganno né colpa da nessuna parte, né da pretendere perciò la condanna o il sacrifizio dell'una o dell'altra moglie ... comprendevano che Rosa, la sorella minore, non poteva aver gelosia dell'altra, a cui doveva tutto, a cui—senza volerlo, è vero—aveva preso il marito. Gelosia tutt'al più avrebbe potuto aver Filippa di lei; ma no, comprendevano che neanche Filippa poteva averne, sapendo che Rosa aveva agito senz'inganno e non aveva colpa. ("La morta" 89-90)

As opposed to the Oedipal family model, there is no sacrifice here and no guilt. No one is condemned and there is no jealousy between the two figures which otherwise might have competed for the single spouse. This is simply because Rosa owes "everything" to Filippa and is herself a complete innocent. A son's innocence, on the other hand, is lost through his desire for a woman, who, according to the Oedipal model, always stands for his mother.

The only possible redemption in this situation is the daughter, who can serve to refigure the mother. Linking daughter and mother removes the mother from the impure role of lover or wife and places her in the realm of innocence of the daughter. In "La morta e la

viva," the roles of mother and daughter intermingle in the figure of Rosa, forming a pure, yet fertile figure. In the novel, Mattia's mother and daughter are closely connected in the scene of their deaths:

> Mi morì contemporaneamente alla mamma mia, nello stesso giorno e quasi alla stess'ora. Non sapevo più come spartire le mie cure e la mia pena. Lasciavo la piccina mia che riposava, e scappavo dalla mamma, che non si curava di sé, della sua morte, e mi domandava di lei, della nipotina, struggendosi di non poterla più rivedere, baciare per l'ultima volta. E durò nove giorni, questo strazio! ... Poi, sì, quando mi destai, il dolore m'assalì rabbioso, feroce, per la figlietta mia, per la mamma mia, che non erano più.... E fui quasi per impazzire ... so che, alla fine, mi ritrovai nel podere della Stìa, presso alla gora del molino, e che un tal Filippo, vecchio mugnajo, lì di guardia, mi prese con sé, mi fece sedere più là, sotto gli alberi, e mi parlò a lungo, a lungo della mamma e anche di mio padre e de' bei tempi lontani; e mi disse che non dovevo piangere e disperarmi cosi, perché per attendere alla figlioletta mia, nel mondo di là, era accorsa la nonna, la nonnina buona, che la avrebbe tenuta sulle ginocchia e le avrebbe parlato di me sempre e non me la avrebbe lasciata mai sola, mai. (*Mattia Pascal* 51-2)

Mattia's mother's concern for her grandchild, and the story told by Filippo both serve to link Mattia's mother and his daughter forever in his mind. Their deaths at the same hour effectively deprive him of the possibility for innocent love. This double event throws him back into a world where love is an erotic tool to gain dominance over competitors. Only at the moment when Romilda and Pomino's daughter is thrown into his arms is the man who had remained "senza più il conforto che mi veniva dalla mia dolce bambina" (*Mattia Pascal* 53), able to feel once more the sort of compassion that can temporarily overrule even the most "ineluctable" patterns of history.

In conclusion, we may briefly cite a model for this interlude in the usual course of events. If the general pattern of Pirandello's universe finds its model in *Oedipus Rex*, I suggest we look to *Oedipus at Colonus* for the archetype of the interlude to violence. *Oedipus at Colonus* itself functions as a respite from the terrible tyrannical and tyrannicidal actions in the two plays that frame it in the trilogy, *Oedipus Rex* and

Antigone. *Oedipus at Colonus* is, however, the last play that Sophocles wrote and therefore we may conclude that it holds his final and fondest hope for society. Like Pirandello, he can offer no permanent solution. The action in *Antigone*, chronologically the final play in the trilogy, is once again devastatingly violent. But there is a tenuous peace in *Oedipus at Colonus*, encapsulated in the relationship between Oedipus and his daughter Antigone. Like the daughters in the works we have been examining, Antigone represents Oedipus' last chance at rescue from the generational machinery of violence.

When the Chorus threatens to throw Oedipus out of the country where he has taken refuge, Antigone intercedes for him: "Take pity still on my unhappiness/ And let me intercede with you for him./ Not with lost eyes, but looking in your eyes/ As if I were I child of yours, I beg/ Mercy for him, the beaten man!" (Sophocles 139). This statement might be the verbal expression of the roles of Romilda and Pomino's daughter and of Rosa. All three claim pity, interceding in a potential moment of violence. "Lost eyes" may be read as a description of Oedipus' guilt in opposition to the innocence and purity of Antigone, who looks directly, without shame, into the eyes of her addressee. The three daughter figures are unfailingly innocent, and this is where their strength lies. Antigone then states the most important part of her plea: "as if I were a child of yours, I beg / Mercy for him, the beaten man." Though Antigone is not a child of those she addresses, she calls for their compassion as such. The female child has the power to redraw relationships, to create new and not necessarily genetic familial bonds through her appeal for pity. Likewise, Mattia is moved to treat the baby girl "as if" she was his and both Nino Mo and Filippa treat Rosa "as if" she was their daughter.

When Oedipus calls to his daughter "come to your father, child, and let me touch you/ Whom I had thought never to touch again" (Sophocles 139), he asks to touch both his mother and his daughter, in that his daughter is in fact his mother's child. But Antigone is somehow a redemption of all this, a purity within the bloody Oedipal cycle. Mattia and Filippa, like Oedipus, are saved by the fact that they can touch something they thought never to touch again, whether it is a refiguration of the dead daughter or a long-lost daughter figure. A momentary reprieve resides in that physical contact with the daughter who bridges generations, utterly apart from the violent divisions of the patrilinear struggle.

Heather Webb
Stanford University

NOTES

[1]See Bini, *Pirandello and His Muse* for a discussion of Pirandello's interest in mothers and women understood as mothers, as creators of biological, spiritual and artistic life.
[2]Martinelli draws out the complicated and difficult relationships between male and female characters in Pirandello's work. I have found it useful to make distinctions between the varied roles that women have in relation to men in these particular works.
[3] Bini's "Enacting the Dissolution of the Self" examines the challenging language of a "daughter" who is not adequately isolated from the realm of the father's desire—the Stepdaughter in *Sei personaggi in cerca d'autore*. The only character that evokes the Stepdaughter's pity is the Little Girl, who, as I see it, functions as the figural daughter in this work, while the Stepdaughter's "step" status leaves her at one remove from familial relationships within this set of characters.
[4]See particularly Stocchi-Perucchio 62-63.
[5] Bini's "Enacting the Dissolution of the Self" describes Pirandello as "a true androgynous artist" who felt the "eternal and absolute value of maternity" in himself (184).

WORKS CITED

Biasin, Gian-Paolo, and Manuela Gieri, eds. *Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives*. Buffalo: University of Toronto Press, 1999.

Bini, Daniela. "Enacting the Dissolution of the Self: Women as One, No One and One Hundred Thousand." *Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives*. Buffalo: University of Toronto Press, 1999.

-----. *Pirandello and His Muse: The Plays of Marta Abba*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.

Ferrario, Edoardo. *L'occhio di Mattia Pascal: Poetica e estetica di Pirandello.* Rome: Bulzoni, 1978.

Harrison, Thomas. "Regicide, Parricide, and Tyrannicide in *Il fu Mattia Pascal*: Stealing from the Father to Give to the Son." *Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives.* Buffalo: University of Toronto Press, 1999.

Macchia, Giovanni. "Premessa." Luigi Pirandello. *Novelle per un anno.* Milan: Mondadori, 1990.

Martinelli, Luciana. *Lo Specchio magico: Immagini del femminile in Luigi Pirandello.* Bari: Edizioni Dedalo, 1992.

Pirandello, Luigi. *Il fu Mattia Pascal.* Ed. Novella Gazich. Florence: Giunti, 1994.

-----. "La morta e la viva." In *Novelle per un Anno.* Ed. Giovanni Macchia. Milan: Mondadori, 1990.

Sophocles. *The Oedipus Cycle.* Trans. Dudley Fitts and Robert Fitzgerald. Florida: Harcourt Brace, 1976.

Stocchi-Perucchio, Donatella. *Pirandello and the Vagaries of Knowledge.* Saratoga, California: Anma Libri, 1991.

Henry IV: Hero Or Anti-Hero? Luigi Pirandello and Marco Bellocchio Interpret History

Luigi Pirandello's play *Henry IV* is about madness, time, masks, aging, acting, the relationship of the human personality, the relationship between the individual and society, and the blurring line between illusion and reality. However, the depiction of the insanity and the critique of the fragmentation of modern life—those pivotal thoughts of an epoch usually called modern—do not alone make *Henry IV* a tragic play in the modern sense. Bellocchio's cinematographic version of Pirandello's play takes on the very same problems. And yet, Bellocchio's *Henry IV* turns out to be a postmodern man.

In this paper I attempt to perform two tasks: First, I will undertake a critical analysis of Pirandello's tragic hero in a fragmented analogy with some thoughts of Nietzsche, and the nietzschean *Versucher*—his concept of history and his "will to power." By choosing to freeze himself in a fictive moment of the historical to realize his full potential of being, Pirandello's Henry IV does not only remind us of Nietzsche's *Versucher*, but ultimately proves himself to be a tragic hero in the modern sense. Second, I will identify the postmodern elements in Bellocchio's *Henry IV* by the terms of Jean Baudrillard.

I

Perceiving his own times as profoundly chaotic, Pirandello's Henry IV sees himself deprived of any possibility of self-realization. By creating a fiction of his own, he desperately tries to hold the crumbling universe together. Not willing to give up, he is obsessed to find some kind of structure and/or ideal in his world. We see the tragic hero attempt to escape from one reality and substitute it with another of his own making—the one of his fictitious madness. In this substitution we see him then struggle to control his life as well as his environment. In this sense, Pirandello's stage distinguishes itself as a modern one. It represents, above all, consciousness: consciousness as a structure composed of fictions; and self-consciousness as consciousness reflecting on

itself—that means, realizing its own (vane) attempt to give itself form despite the unstable nature of the human identity (Caputi 98-9).

From the very first stage direction onwards, the historical past and present are put in a sharp contrast to each other:

> A large room in the villa, furnished to represent as accurately as possible the throne-room of Henry IV in the imperial palace at Goslar. But among the antique furnishings are two life-size modern portraits in oils, standing out from the back wall. (*Henry IV* 137)

Whereas the historical past seems to be a well-defined and concrete entity, the present lacks any precise definitions—it is, at best, a play, a masquerade:

> The two portraits represent a man and a woman, both young and dressed in carnival costume....
>
> As the curtain rises the two SERVANTS, caught by surprise, leap down from the ledge on which they've been sprawling, and take up positions like statues on either side of the throne. They carry halberds. A moment later, from the second entrance on the right, enter ARIALDO, LANDOLFO, ORDULFO and BERTOLDO. They are young men employed by the Marchese CARLO DI NOLLI to play parts of 'Privy Councillors', royal vassals from the low aristocracy at the court of Henry IV. They are dressed, therefore, as eleventh-century German knights. The last of them, BERTOLDO, whose real name is FINO, is taking up his duties for the first time. The three old hands are briefing him, and taking the opportunity to enjoy themselves in the process. The whole scene would be acted with animation and vivacity. (*Henry IV* 137)

It is in fact a farce, as we learn when the play within the play—significantly a comedy of errors, finally begins. Bertoldo, the newly employed actor-councilor, has erred: instead of preparing and dressing himself for his role at the court of Henry IV of Germany, he has done so for the court of Henry IV of France of the middle of the sixteenth century. While already between 1597 and 1598 Shakespeare had

written a play also entitled *Henry IV*, Pirandello plays a double game here. On the one hand, he lets the interplay between the verbal signs and their referents take its course. On the other hand, he contrasts the historical past and present: in opposition to the irritating, unstable and inaccessible character of the present, the historical past is still represented as a stable system with a finite number of vertical and horizontal coordinates. Places, names, dates, and facts seem to make history an accessible, univocal and self-explaining reality, as indicated by the actors-councilors' rather subordinated observations:

> ARIALDO. At Goslar!
> ORDULFO. Schloss Hartzburg, if you prefer it!
> ARIALDO. Or Worms!
> ...
> ORDULFO. Saxony!
> ARIALDO. Lombardy!
> LANDOLFO. On the Rhine!
> ...
> LANDOLFO. Henry the Fourth of *France*!
> ...
> ARIALDO. Henry the Fourth of Germany, old boy! The Salian dynasty!
> ORDULFO. The great and tragic Holy Roman Emperor!
> LANDOLFO. Henry the Fourth of Canossa! We're engaged here, day in, day out, in the most frightful war between Church and State! ...
> ORDULFO. The Empire versus the Papacy! Tantara!
> ...
> BERTOLDO. All the preparation I've done, the history!
> (*Henry IV* 137-8)

As the three old hands help out the new one to get his facts straight, the historical characters are introduced, and even their relationships to each other begin to take shape. When then the real characters are about to enter the scene, we are, of course, not surprised to find the four hands to be confused: the historical past is about to give away to a much less determined and much more disturbing present. Through the Marchesa Matilda's encounter with her portrait from eighteen years ago, historical past and present are once again set

off against each other. Matilda no longer identifies with her own image but sees in it her daughter, Frida:

> MATILDA. It's a portrait of *me*. And it *did* astonish me to find her there instead of me. And my astonishment was genuine, and I forbid you to doubt it! (*Henry IV* 148)

As the doctor puts it, the historical past is "always fixed in one particular moment of time—long ago in this case" (*Henry IV* 148), whereas the present consists "of so many things which aren't there ... gestures, movements, glances, smiles" (*ibid.*). According to the doctor's determinism, the historical past neither changes its form nor its content. The historical present is instead deprived of such qualities: it is a constant flow without any fixed coordinates. What causes the marchesa to wonder and the doctor to rationalize, makes Henry IV choose twice—and both times deliberately, the identity of the historical figure over his own. In other words, it is Henry IV's perception of history as such that makes him favor the historical king's identity over his own. His concept of history distinguishes him also from the other characters.

Through the coordinates of the historical past, Henry IV had learned that his first choice would guarantee him the opportunity to live up to his ideal—to be near the woman of his affection even if only for a short moment. In reality and/or by destiny, he had to experience that only by making a second time the very same choice, could he free himself from the limits imposed on him (and others) by the occurring historical present: the big lie from an actual reality, unity, harmony, permanence and rational purpose when none of such idealities do exist; but are the mere tools of a hierarchical structured society. In other words, he is a *Versucher* by the terms of Nietzsche. As Thomas Harrison puts it:

> A partial solution to the philosophy of nonrealization came with Nietzsche .... While agreeing with Schopenhauer's basic perception of experience as self-trying, Nietzsche reversed the judgment his predecessor had placed on it. Such experience offered a fruitful rather than futile condition. The aim of willful strife was not the accomplishment of being but the adventures of becoming, not survival but power. And

> power meant the enhancement of present condition. Will was not eternally frustrated but boundlessly productive, not incapable of achieving its goal but on the way, not empty but pregnant with future. A universe of absurd and irrational conflict now appears as a vast laboratory of experimentation.... We can already spy an emerging ethos in this Nietzschean revision of the philosophy of realization. To live in accordance with the transformative nature of history is to act as a furtherer of concrete potential, to operate in the manner of an experiment. Nietzsche calls a person who lives in this way a *Versucher*. The word *Versucher*, literally "tempter" or "attempter," comes from *Versuch*: an attempt, a trial, a test, an act of research or experimentation. A *Versucher* is a searcher and researcher, tempted by the goal of determining the "whither" and "for what" of humanity.... [C]haracter is portrayed as an open existential project within a world of relatively closed actuality. (Harrison 5-7)

Pirandello's Henry IV is in fact Nietzsche's *Versucher*, experimenting in a laboratory set up in a frozen moment of the historical past.

Eventually tired of the masquerade within the masquerade—his own script, staging and production, Henry IV reveals himself as simulating his own madness, the corrupting *maladì* of his times, and the reason for his preference of the historical figure's identity over his own. Between the following lines of Pirandello's Henry IV we can hear again the voice of Nietzsche himself:

> And every moment of the day, them wanting everyone to be as *they* want ... *that's* not persecution, of course ... oh, no! that's just their way of thinking, feeling, seeing ... well, to each his own! You've got yours, no doubt, though God knows what it is. You're just a flock of sheep ... paltry, ephemeral, hesitant sheep. And they take advantage of that, they make submit and accept *their* way, so you'll feel and see like them! At least they delude themselves they do! But what do they actually succeed in imposing on you? Words! Which they all interpret and use in their own ways. Which is precisely how so-called current opinions get formed! And it's just too bad if someone wakes up one morning and finds himself labeled with one of these fashionable words! 'Mad', for instance. ... Tell me, can you stand quietly by, knowing

> there's someone doing his damnedest to persuade people you're what he says you are, trying to fix his opinion of you in their heads? 'Mad'! 'Mad'! I'm not telling you now I'm doing it for a joke! Before … before I banged my head falling off that horse…. Oh, I see! Well, what a revelation! Am I or aren't I? Oh, have it any way you want… all right, I'm mad! … Come on, sheep! Up! Why did you obey me? You could have put me in a strait-jacket…. To crush someone with a single word is nothing … it's swatting flies! The whole of life is crushed to death like that, with words! Dead-weights…. Well, here I am. Do you seriously believe that Henry IV is still alive? But then … I'm speaking to you, I'm giving you orders, and you're alive. Which is how I want you! Do you think this too is a practical joke, that the dead go on making life? Yes, it is a joke, in here. But go outside, into the living world. Day is breaking. Time lies before you. Dawn. This day before us, you say … let's really live it! You do that, don't you? Well, say hello to all the old traditions for me! Say hello to all the old customs! Start talking … use all the words that have ever been said! You think you're living? You're just chewing over the life of the dead! (*Henry IV* 183-4)

Speaking almost literally of "slave" and "master" moralities, the infuriated king reminds us further of Nietzsche's "On Truth and Lying in an Extra-moral sense." The illusionary labeling of everything and everyone is anchored in an irresponsible abuse of words and has its mere purpose in the attempt to fake a hierarchical structured stability of a so called truth when the only truth that there is, is that there is no identical truth. Only by choosing madness over sanity, only by choosing the fiction of his own consciousness over a quotidian farcical present, only by freezing himself and the world around him in a moment of the historical past, could he avoid the dictatorship of a relatively closed actuality. A hierarchical structured actuality in which one is made to believe in one's the ability choose freely when one is not capable of doing so; and instead forced to give in to the conventional fiction of the Trinity of reality, truth and harmony. When we subsequently learn about the logic of the so-called madman that "shakes the foundations, the logic of the whole [hierarchical] structure of everything you've built around yourselves" (*Henry IV* 186), we might as well define it as subversive in nature; and therefore, in the

nietzschean sense. And Nietzsche's *Versucher* himself could have drafted the next lesson that we learn from the "madman":

> You should have played the whole thing for your own sakes … not just acted it out in front of me and anyone who happened to drop in; but like this, as you are now, naturally, day in, day out, for no one.... [F]or yourself, do you see? … [S]o that in this imaginary world of yours you could eat, sleep, scratch your back if you felt an itch … feeling yourselves alive and truly living in history of the eleventh century, here at the court of your Emperor Henry IV! You should have imagined from here, from this remote, colourful, sepulchral period, you should have imagined that at a distance of eight hundred years, far, far away, men of the twentieth century were meanwhile quarrelling and striving in ceaseless anxiety to know how their affairs would turn out, to see how the things which kept them in such anguish and agitation would be resolved. While you, on the other hand, were here with me in history! However sad my lot, horrible my deeds, bitter the struggles and grievous the vicissitudes … they're all history, they can't alter, and they can't be altered … do you see? They're fixed forever. So you can gently settle into them, gazing in wonder at the way every effect obediently follows from its cause, with perfect logic, and every event unrolls itself as it should, coherent in every detail. The satisfaction … oh, the satisfaction of history is really something!
>
> …
>
> Yes, marvellous; but done with. (*Henry IV* 188-9)

In other words, Pirandello's Henry IV does definitely not choose the historical past over the present for the former's linear and univocal stability—no, this notion of history is definitely "done with." As already mentioned, Pirandello's choice of the title for his play, *Henry IV*, carries the conventional notion of history easily *ad absurdum*. Later on in the play it becomes clear that what started out as a free play between the verbal sign and its referents is transformed into a play on the signifier and the signified. In other words, even Pirandello's Henry IV from Germany has not one but (at least) two identities. At the same time, we can once more recall a Nietzschean concept. Not a past and linear chronology, historical past and present are, above all, a possible

ground for "becoming"—the "realization of one's will to power;" an eternal recurrence of the hero's struggle for his self-realization. This struggle is a "test of one's own ability to affirm one's own life and the general character of life in this world as they are, without reservation, qualification, or appeal to anything transcending them" (*The Cambridge Dictionary* 534). According to Harrison:

> For Nietzsche ... unity, permanence, and rational purpose were not "reality principles" at all; they were ideality ones, in contrast to which historical occurrence could only be wanting. What, then, does one do with the question of ethical justification, which seems always to be on the counter of some ideal? Now the justification for historical occurrence no longer consists in how well it approximates an ideal but in how well it produces one. Actual experience becomes the exclusive ground for every ideal (including unity, permanence, and those others it fails to fulfill). In the context of becoming, the value of history can now be measured by the amount of idealism it succeeds in fostering, or by the resolution with which it shapes and reshapes the conditions for existential possibility. Theoretically speaking, "what should be" already depends on a prior sense of "what could be." The actual is not justified by its agreement with a predetermined potential but by its self-disagreement, or the degree to which it continues to reassess such potential. (Harrison 6)

And that's exactly what Anthony Caputi points out, when he writes that Pirandello's Henry IV chooses precisely

> that period in Henry's life when the conflict with Pope Gregory VII was at its height. At that time Henry was most emphatically both rebel defying the central figure of order in the Middle Ages and the penitent unable to live without that order. He waged war against Gregory, he conspired against him, he even tried to supplant him with another pope; and yet he also kneeled in the snow outside Canossa and begged his forgiveness. Pirandello used these traits in the historical Henry to sharpen the image of modern anxiety in his scapegoat hero. Like him the modern Henry rebels at the structures of this world, the world of words: he knows them

> to be fictions, and they sicken him; yet he too cannot do without them because he also understands their value. Rebel and penitent: both the historical Henry and his modern impersonator are torn apart by these conflicting sides of their nature, tormented essentially by the same tension. (Caputi 97)

Pirandello's Henry IV chooses exactly the moment in which the dilemma of the historical figure is at its peak: the irresolvability of his multiple human natures and identities as well as the insurmountable conflict between the oppositions. Only by simulating madness, could Henry IV live out the fictions of his own mind and consciousness and realize the full potential of his "divided" being. At the same time, Pirandello's Henry IV laments profoundly the lack of any ethical ideal:

> Idiot! Don't you understand? Why? Why play a joke behind the back of a poor man who comes here out of love for me?
> LANDOLFO (*to* ORDULFO). It must be for real, don't you see?
> HENRY IV. Exactly! For real! Because that's the only way reality is not a joke! (*Henry IV* 189-90)

Pirandello's infuriated king succeeds in pointing out the quotidian lies about the accessibility of historical occurrence and its immorality. However he does not succeed in finding a solution—ethical or not, and an alternative to the chaos of his own historical present and its verbal system of representation. Exactly the same tension is one of the focal points in Nietzsche. And in both Pirandello's play and Nietzsche's thoughts, the problematic stance of the image as such as well as the triangular relationship of signifier, signified, and referent play an essential role. The normative rigidity of the image—of words in general used in an abusive way, transforms human interactions into a static relation that is based on preconditioned and inflexible roles. While Nietzsche in his "On truth and lying in an extra-moral sense" points out this dilemma on a theoretical level, Henry IV practically begs in the following lines to be liberated from his own image:

> (*He points to his portrait, as if afraid.*) I can never be free of this magical picture! I'm repentant now, and shall remain so … I swear to you I shall remain penitent till he receives me. But

> then, once the Pope has lifted my excommunication, you two must beg him ... he's the only man who can do it... to set me free from *that* ... (*He points again to the picture*)... and let me live my poor live properly, which now I can't. I can't be twenty-six for ever, my lady! (*Henry IV* 167)

We already know that he will not get rid of his famous image.

No longer twenty-six years old, but still a believer in the aesthetics of the humorist, Henry IV kills Belcredi. The mad king's ultimate tragedy consists then in the fact that this time he is no longer free to choose. On the contrary, he finally is doomed to seclude himself forever in his illusionary madness; and give in to a fixed image that others have coined long before he actually fell from the horse. "Here together ... here together ... and for always!" (*Henry IV* 200). The historical past does not represent any longer a "potential ground for becoming" but historical fate—the hero's struggle to realize his "will to power" and his tragic defeat are destined to an eternal recurrence—exactly the same aphorism can be found, again, in Nietzsche. Ultimately Pirandello's hero fails and has to give in to the system. In a spontaneous act of real passion and/or confusion he stabs his enemy because the latter lacks any "humoristic" compassion and respect for his ethical code. Thus forced to seclude himself forever in his fictive madness, he does not succeed in overcoming the conventional system of infinite bipolar oppositions. Pirandello's Henry IV experiences the absence of a solution to the dilemma of the opposing system as tragic: and it is exactly this that makes him a truly modern hero.

The conflict of the differences remains unresolved, they cannot be overcome; one cannot be mad and sane at the same time—Pirandello's modern hero is forced to take sides by choosing one fiction and one fiction only.

II

In 1985, with Bellocchio's cinematographic version of Pirandello's play, Henry IV trades his modern stage for a postmodern one. The Pirandellian hero—in his eternally recurring struggle for the potential realization of his full being, becomes a farce of himself: he has come to terms with the fact that his tragic search is a futile one. He fully accepts that there is no solution in the end. In his interpretation of

Henry IV, Bellocchio purposely blurs the historical past and present in favor of the free play of the signifiers and the signifiers only—the actual props, that is, detached from any referent in a so-called reality. Language—human consciousness and its verbal representative system, is no longer an essential and/or existential problem. We are instead captivated by the idioms of the objects themselves and an ever-increasing implosion of every sense and the universal indifference in the realm of the simulacrum.[1]

In his "The System of Objects," Jean Baudrillard observes:

> If the artisanal object is at the level of speech (*parole*), industrial technology institutes a set of expressions (*langue*). But a set of expressions (*langue*) is not language (*langage*): it is not the concrete structure of the automobile engine that is expressed but rather the form, color, shape, the accessories, and the "social standing" of the object. Here we have the tower of Babel: each item speaks its own idiom. Yet at the same time, through calculated differences and combinatorial variations, serial production demarcates signification, establishes a repertoire and creates a lexicon of forms and colors in which recurrent modalities of "speech" can be expressed: nevertheless is this language? This immense paradigm lacks a true syntax of needs: floating from one to the other like an extensive repertoire, reduced, models, where incoherent needs are distributed (*ventiler*) without any reciprocal structuration occurring. Needs disappear into products which have a greater degree of coherence. ...[I]t is in this way that people define themselves in relations to objects. But this also shows that it is not a language, but rather a gamut of distinguishing criteria more or less arbitrarily indexed on a gamut of stereotyped personalities. (Baudrillard 412-413)

And Bellocchio in his opening shots shows an elegant Mercedes Benz. A silver-grey Mercedes Benz—cruising through a dreamy landscape at dawn, filled with the feminine and bewitching voice of the stock market—establishes immediately the status-quo of the upper-class marchesa (played by the icon Claudia Cardinale) and her lover as well as their simulated universe. In contrast to that, we see then Di Nolli go to relieve himself in the bushes, and hear him recite strange verses

from a time long passed. In other words, Di Nolli is the strange guy—the "poor" guy that is, who does not have a Mercedes of his own—yet. He has to put up with the role of the chauffeur. From the beginning the director builds a

> society, categories or "status groups," recognizable in a specific collection of objects. The hierarchical gamuts of objects and products play exactly the same role as the set of distinguishing values played in previous times: the foundation of group morality. (Baudrillard 413)

Even the main protagonist and his somewhat different morality are introduced by the means of another object, a photo-album—another virtual world. While the young Henry IV is a false copy of the young idol Marcello Mastroianni, Bellocchio further points out that his story is not anymore about the consciousness, composed as a structure of fictions and/or the problematic fixity of the image. On the contrary, he tells us right away about the making of fictions, and that means, "fake" fictions. The whole photo-album simply translates into photographs taken on the set, and as it is, for the mere purpose of publicity, continuity, or "just for fun." Already the original masquerade is a simulacrum, especially on the social level, and in the very first flashback we see then the simulacrum/simulation of the simulacrum/simulation. And this is exactly what fascinates the characters themselves: as soon as they enter the madman's castle, they are overwhelmed by the detailed reconstruction of the throne-room and the antique furnishing; that is, by the set itself—the perfection of the simulacrum. The whole demystification of the spectacle is based on the idioms of the objects themselves: one only has to think of the symbolic clock, the truly charming image of the mechanical birds, the life-size rocking-horse, the visual realizations of Michel Foucault's *Panopticum* by the means of set building and the cinematographic medium, and the jewelry literally declared as fake. In other words, all these objects ultimately point to the fiction within the fiction and not anymore to any referent in a so-called real world.

In Pirandello's play Belcredi—the cold-blooded and mere intellectual antagonist of the ethical responsible and therefore tragic humorist—definitely has to die. In Bellocchio's interpretation, the very same villain survives: while the retracting theatrical sword as murder weapon is a farce itself, the little fake rocks with which Henry IV

bombards his antagonists serve merely as its decoration. The anti-hero is driven rather by his appetite than by his hunger for the realization of aesthetics of his own; and that reminds us once again of Baudrillard:

> Wenn für die strukturalistische Sicht distinkte Oppositionen grundlegen waren, so hat Baudrillard dargelegt, daß sich Differenzen heute zunehmend aufheben und daß es so zu einer gigantischen Implosion allen Sinns, zu einem Übergang in universelle Indifferenz kommt. (Welsch 149)

In fact, the victim, Belcredi, soaked in ketchup, plays along all the way by faking his own execution.

For Pirandello's Henry IV, the images, words, and their referents, originated in a so-called reality, are the essential and/or existential problem. For Bellocchio's Henry IV, the very same tension of opposing systems resolves itself in a rather serene play between the signifiers only. The search becomes more important than the solution. The solution has lost its urgency, and even more importantly, its sense. The absence of the solution is already the solution; and Henry IV of Bellocchio fully accepts this. This is not tragic anymore, but mostly tragicomic: even Gregorius VII confirms this with his jovial grin when his enemy, Henry IV, in a virtuous throw of a snowball deprives him of his papal hat.

Pirandello's modern play and Bellocchio's postmodern interpretation of it depart from the same premises: the ideals propagated in the historical past have not come true and reality is nothing but chaos without any fixed reference point. However, Pirandello's modern play begins significantly as a comedy of errors and ends ultimately in a tragedy. It follows a certain linear development and is fairly conventional in the sense of temporality. We only have to think of Pirandello's Henry IV being reminiscent of his childhood and when it was still easy to believe in an actual relationship between words and their referents or the image as a reflection of reality itself. Bellocchio's post-modern interpretation is instead one big farce, from the beginning to the end. The director generates simultaneity throughout the entire movie: Henry IV is simultaneously seen as a child and as the aging man. The film has neither a beginning nor an end: the opening sequence is a masterfully executed virtual car-ride back in history, achieved through meticulously planned camera composition and

editing. There is no conclusion: the anti-hero wants to know what's for dinner (at least in the original Italian dialogue). The spectator is left with an open ending.

The reason for the two different approaches is the result of the contrasting perspectives of the modern and the postmodern on the same puzzle: how to deal with the absence of the solution. Although he knows better, Pirandello's modern (tragic) hero is not ready to accept this thesis. Bellocchio's postmodern anti-hero does not even start to seek: he sees the solution in the absence of a solution. He demystifies the modern hero's tragedy as a mental bottleneck that can easily be doubled by a change of image. Simply switching his old-fashioned crown for a pair of cool sunglasses that give his king-outfit all of a sudden a certain pop culture touch, Marcello Mastroianni easily deals with the shock of electrical light and simply adapts to his new artificially enlightened environment.

Petra Wirth
University of California, Los Angeles

NOTES

[1] Although Welsch does not mention Bellocchio's *Henry IV*, his interpretation of Baudrillard as the theorist of simulation and "Hypertelie" seems quite adequate here.

WORKS CITED

The Cambridge Dictionary of Philosophy. General editor, Robert Audi. New York: Cambridge University Press, 1995.

Caputi, Anthony. *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.

Enrico IV. Directed by Marco Bellocchio. Rocchetta Mattei di Poretta Terme, 1985.

Harrison, Thomas. *Essayism: Conrad, Musil, and Pirandello*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

Pirandello, Luigi. *Henry IV*. In *Luigi Pirandello. Three Plays*. Translated by Robert Rietty and Noel Cregreen, John Linstrum, Julian Mitchell. With an Introduction by John Linstrum. London: Methuen Drama, 1985.

-----. *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*. A cura di Roberto Alonge. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1993.

Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991.

La Resistenza Di Beppe Fenoglio Nel Paesaggio Delle Alte Langhe Piemontesi

Nel 1949 Italo Calvino, riconoscendo il grandissimo contributo che la resistenza aveva offerto alla letteratura e ai letterati, si poneva il problema se la letteratura avesse "dato qualche opera in cui si potesse riconoscere 'tutta la Resistenza'" (91). La risposta di Calvino fu negativa: la letteratura nata dalla Resistenza mancava di coralità ed epicità. Quindici anni dopo, nella sua prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno* del 1964, Calvino ritenne Beppe Fenoglio lo scrittore che riuscì a pareggiare i conti con una letteratura resistenziale incompiuta. Fu lui che raccontò la Resistenza "proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, ... con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione e la furia" (XXIII). Il libro a cui Calvino si riferiva era *Una questione privata*, pubblicato nel 1965 dopo la precoce morte di Fenoglio. Gli stessi attributi potrebbbero essere trasferiti a tutti gli altri suoi libri di tematica resistenziale a cominciare da *I ventitré giorni della città di Alba* del 1952, *Primavera di bellezza* del 1959 fino a giungere all'ultima versione de *Il partigiano Johnny* del 1968. Quello della resistenza e della tematica langarola—documentata da quell'esemplare della narrativa contemporanea che è *La Malora* (1954) e da alcuni racconti riuniti sotto il titolo *Un Giorno di fuoco* (1959)—sono i soli motivi a cui Fenoglio ha dedicato la sua vita letteraria; sono i centri della sua attività di scrittore lontano dal *milieu* ufficiale, estraneo alle ideologie. Fenoglio è uno scrittore per passione disperata che dalle colline del Monferrato è riuscito a vedere il mondo e a rappresen-tarlo in forma ricca e problematica, lontano da ogni speculazione intimistica o psicologica.

Sempre nella prefazione al *Sentiero,* Calvino scrive: "La resitenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone" (IX). Non c'è espressione migliore che possa definire la guerra civile di Fenoglio. Essa nasce tra le selve, le colline, nei più nascosti anfratti e sentieri della sua terra, in quella sua patria chiamata Langa. Nessuno, nella letteratura contemporanea, ha saputo trasferire nella pagina con tanto vigore, lirismo ed inventiva linguistica i drammi e le sconfitte di una terra ferita e privata della propria libertà. Niella Belbo, Mombarcaro,

S. Benedetto Belbo, Bric Bèrico, Mango, Murazzano: questi i piccoli centri che dopo la furia della guerra civile sono tornati ad essere pervasi dai grandi silenzi della langa; terra in cui il silenzio si è ricongiunto ad un paesaggio sotto cui giace uno strato di storia violenta, un silenzio reso ancora più grave dalla neve d'inverno, la stagione dell'anima secondo Pavese.

La costante presenza delle Langhe nella narrativa e nella vita di Beppe Fenoglio non rappresenta un fondale scenografico alle vicende autobiografiche e letterarie, ma ne è parte integrante in quanto ogni suo elemento ha un valore semantico intrinseco e diventa emblema di una condizione esistenziale di violenza, di miseria e di morte, oppure di una lunga attesa di pace e di libertà. Le Langhe sono spesso individuate alla luce incerta di albe e tramonti, "quando i vapori del mattino si alzano adagio e le colline appaiono come se si togliesse loro un vestito da sotto in su" (*Ventitre giorni* 247), intervallate da "valli cieche e profonde come un lago d'inchiostro" (*Ventitre giorni* 275), oppure "illuminate come a giorno per via del lume della luna sulla neve gelata" (*Ventitre giorni* 301); "un mondo fatto per viverci in pace" (*Ventitre giorni* 247) su cui invece si abbatte la violenza cieca e brutale della guerra civile con i suoi strascichi inevitabili di sangue e di morte. Tuttavia, anche la natura è capace di una propria violenza che si accompagna e si sovrappone a quella degli uomini e che si manifesta come pioggia, fango, neve, gelo, vento, a costituire elementi degradanti di una già difficile condizione di vita. Il duplice sentimento, panico e violento, della natura non trova le sue ragioni esclusivamente nella natura stessa ma sembra essere una reazione alla furia che l'uomo manifesta con la guerra. È come se si avverasse quell'ostilità tra l'uomo e la terra predetta da Dio nella Bibbia che Fenoglio ben conosceva.[1]

In questo paesaggio si inseriscono le vicende dei partigiani ed in particolar modo l'esperienza del partigiano Johnny. Il *Partigiano Johnny* fu pubblicato nel 1968 anche se la critica, da Maria Corti a Lorenzo Mondo, si è animosamente dibattuta circa la data della stesura del manoscritto. Fenoglio racconta in trentasei capitoli l'epopea partigiana di Johnny dal suo ritorno a casa dopo l'8 settembre 1943 fino al febbraio 1945, quando Johnny decide di partecipare ad un'imboscata contro i fascisti—nella realtà si tratta dello scontro di Valdivilla del 24 febbraio 1945—in cui muore colpito dalle raffiche nemiche. Johnny perde la vita pochi mesi prima della Liberazione e il

romanzo si chiude, contrariamente alla realtà storica, con una vittoria fascista. Ma è ormai noto che non la Resistenza storica interessa a Fenoglio bensì il pretesto storico per puntare l'obiettivo su un'altra questione: quella del rigore morale che eleva l'uomo dalla mediocrità comune e lo chiama ad una lotta attraverso cui è possibile vivere l'autentica condizione umana.

La guerra civile combattuta dal Partigiano Johnny non è necessariamente storica ma etica e morale. Il partigiano fenogliano è un uomo che, indossate le vesti del guerriero, "partì verso le somme colline, la terra ancestrale che l'avrebbe aiutato nel suo immoto possibile, nel vortice del vento nero, sentendo com'è grande un uomo quando è nella sua normale dimensione umana" (*Partigiano Johnny 1;* 437). Nel "vortice del vento nero", espressione che sottolinea la perpetua condizione di estrema difficoltà nelle Langhe, il partigiano sente la propria grandezza nel momento in cui si assume le proprie responsabilità nella titanica lotta per la vita. È un'avventura che si configura come puro atto religioso, "un atto di investitura, che ne fa un fedele, secondo il rito dell'investitura feudale e cavalleresca" (Jacomuzzi 582). Il partigiano di Fenoglio resiste per una causa non necessariamente storico-politica, non per la costruzione di un mondo senza conflitti sociali e/o ideologici. La sua è una resistenza non storica ma "comportamentale" (Beccaria 115), in cui gli avvenimenti accaduti nella storia costituiscono un paradigma esistenziale di un modo di intendere la vita. Quella di Fenoglio e del suo Johnny è una guerra civile intesa come educazione alla vita in chiave etica; una guerra vissuta nell'orizzonte "epico", per dirla con Bachtin, e concepita come allegoria del vivere e dell'essere. Essa rappresenta una situazione esistenziale in cui, come afferma Eugenio Corsini, "l'autore, e con lui l'umanità e la realtà che lo circondano, si trovano come coinvolti in una sorta di giudizio universale" (16) in cui il rischio, la solitudine, la prigionia e soprattutto la morte, sono momenti inevitabili attraverso cui vedere, con coraggio, il destino dell'uomo. Anzi, la morte diviene il mezzo essenziale per raggiungere un fine prestabilito. "Ricordiamoci che senza i morti, … nulla avrebbe senso" (*Ur Partigiano Johnny;* 176). È questa la scommessa di chi lotta, come i partigiani di Fenoglio, oltre i confini della Storia: fare della condizione umana l'arma di un agire autentico nonostante le enormi responsabilità che esso comporta. Johnny inizia il suo viaggio, la sua odissea di "rigenerazione puritana" (Bigazzi 67), dopo un percorso spirituale in cui si è interrogato sul

destino, la morte, la violenza, il bene e il male, la libertà e la pace. A sottolineare la subordinazione del valore storico a quello universale, Gina Lagorio puntualizza che "la storia c'è in Fenoglio, ma non come presupposto globale e come interpretazione metodologica. C'è la successione fenomenica degli eventi non la ricerca delle loro cause; c'è, severa e ferma, la considerazione della condizione umana, la riflessione non sul contingente ma sull'eterno" (128).

Se, come si è detto, la storia trascende la contingenza per diventare Storia universale in cui la lotta è qualcosa di eterno come l'epica vissuta dai grandi eroi del passato, anche il paesaggio varca il suo orizzonte per farsi "mondo collinare" (*Partigiano Johnny 2;* 1119), terra di tutto il mondo, microcosmo in cui "Fenoglio vede riflesso l'intero pianeta degli uomini" (Corti 35). Le Langhe diventano, agli occhi del crociato/partigiano, "il vero Sinai delle colline" (*Partigiano Johnny 2;* 1064), l' "arcangelico regno dei partigiani" (*Partigiano Johnny 1;* 413) il mondo di quegli implacabili vendicatori e giustizieri che, sotto un cielo cangiante tra l' "edenico" e l' "infernale", perseguono la realizzazione di una personalità morale proprio come un guerriero di Cromwell con "la Bibbia nello zaino e il fucile a tracolla" (Chiodi 40). Durante la guerra civile luoghi come San Benedetto, Mombarcaro, Murazzano e Alba diventano scenario di drammatiche rappresaglie di sangue. E il paesaggio pertanto cambia aspetto. Quelle colline che per Fenoglio rappresentavano "il naturale teatro del suo amore" (*Questione privata* 1961) si trasformano in un territorio infernale imbevuto di sangue.

In questa storia della guerra civile che diventa storia universale dell'uomo, la natura agisce come elemento primario, violento quanto l'uomo, quasi a voler ricordare che sin dagli albori biblici essa ha sempre seguito il suo cammino trasformandone e spesso deformandone il corso. Nella rappresentazione della natura e del paesaggio fenogliani si verifica una radicale trasformazione antinaturalistica di stilizzazione, di smaterializzazione, di destoricizzazione per attingere ad un'altra emblematicità nella quale si esprime il dramma di una realtà incupita dalla violenza e dalla morte. I fenomeni naturali—pioggia, fango, nebbia, neve—non fungono da momento puramente descrittivo ma interagiscono con le vicende degli uomini, rispondendo al loro furore con altrettanto furore. La presenza violenta della natura si rivela compartecipe a quella degli uomini, sembra addirittura sopraffarli,

aggiungersi ai già troppi nemici. È un nuovo e agguerrito avversario che sopraggiunge a rendere più dura la lotta per l'esistenza.

Il primo elemento del paesaggio che subisce questa irruente violenza è la città, e più precisamente Alba. La storia della conquista partigiana di Alba e della sua successiva presa dai fascisti è narrata nelle diverse redazioni del *Partigiano Johnny* nonché nel racconto *I ventitré giorni della città di Alba*. L'inevitabile ed inesorabile perdita della città di Alba viene vissuta come la perdita della città sacra, la Gerusalemme del Piemonte: "Alba ... come la Mecca, insomma!—Forse, ma per molti di noi nel senso religioso della similitudine" (*Partigiano Johnny 1;* 635). Riconquistare la propria città significa riconfermare le proprie origini e la propria identità. Questa consapevolezza ha determinato in Johnny il radicale passaggio da un'iniziale attegiamento di distacco, intellettuale e comportamentale, dagli altri partigiani ad un'adesione totale alla collettività. L'amore per quella città accende in Johnny il bisogno di sentirsi all'unisono con quella recalcitrante coralità umana che premeva con armi e furore verso la riconquista della loro "terra promessa" profanata dal nemico. "Non posso mancare" dice Johnny "sono convinto che questo è il vero scopo e significato della mia essenza di partigiano e guerriero mondiale: per ognuno di noi l'essenziale è questo, purgare e purificare il luogo natio di LORO" (*Ur Partigiano Johnny;* 106-107). La difesa della città si erge dunque ad emblema, vessillo di una nobiltà ed eroismo morale che hanno come scopo non la vittoria—a quella Johnny non aveva mai creduto—ma l'onore di combattere per la giusta causa. Sotto-lineando come la città sia stata tanto sacra per i partigiani quanto lo fu Gerusalemme agli occhi dei crociati, Bàrberi Squarotti ha messo in luce lo slancio religioso dell'impresa di Alba. La parola "Mecca" diventa per Johnny simbolo di ciò che è inviolabile:

> È la religione eroica, quella che spinge i partigiani a prendere Alba; ma è anche una sacralità più profonda, quella che fa pronunciare all'amico restato in città e disperato ... la parola "Mecca" che Johnny riprende subito, interpretandola alla luce del sacro che è lotta contro il male e che ha avuto, a un certo punto, bisogno di un simbolo concreto e sublime intorno a cui rapprendersi. (185)

Alba sarà inutilmente difesa da duecento uomini dei duemila che la conquistarono. Di fronte alla battaglia imminente la "campagna davanti a Johnny rimaneva vergine, panica, totemica. Si voltò ma non riuscì a vedere la città, compressa fra i vapori della terra e il cielo che si abbassava, si abbassava. Solo le mura del cimitero apparivano, fantomatiche, al limite della terra" (*Partigiano Johnny 2;* 1030). Alba svanisce, con le sue torri e campanili, compressa tra la terra e il cielo. La campagna rimane intatta nella sua sacralità, vergine, come se si volesse preservarla dalla violenza che sta per sopraggiungere. Solo le mura del cimitero si ergono fra i vapori, nitide, a ricordare che tutto rimanda alla sconfitta, ma soprattutto che la morte è presente e tangibile ed è l'unico modo per suggellare una crociata persa in partenza. Di fronte ad un paesaggio urbano corrotto dalla violenza della guerra, il paesaggio naturale appare come una visione religiosa, un Eden che cerca di sottrarsi alla profanazione del maligno. Fenoglio riesce a dare alla descrizione di questa visione un valore di assolutezza primordiale, trasferendoci in una dimensione biblica in cui il reale non è dato dalla descrizione ma dalla sua trasformazione simbolica che ne costituisce la sublime bellezza.

La perdita della città a causa dell'occupazione fascista viene vissuta come il passaggio definitivo al regno del caos a cui concorre lo spiegamento delle forze naturali che, apocalitticamente, si scatenano sull'uomo. Veicolo di questo passaggio è il diluvio che chiaramente rimanda all'immagine biblica di un mondo minacciato dalla fine, un mondo che, mescolandosi all'acqua, segna il trionfo dell'informe:

> Il sole non brillò più, seguì un'era di diluvio. Cadde la più grande pioggia nella memoria di Johnny: una pioggia nata grossa e pesante, inesauribile, che infradiciò la terra, gonfiò il fiume a un volume pauroso e macerò le stesse pietre della città. (*Partigiano Johnny 2;* 1004)

L'oscurarsi del sole preannuncia una serie di eventi luttuosi e catastrofici in cui l'elemento naturale assume dei connotati distuttivi. Il cadere della pioggia viene trasferito da Fenoglio da un campo puramente cronachistico ad uno atemporale ed assoluto: "un'era di diluvio" appunto. L'acqua filtra l'occhio dello scrittore e viene restituita alla pagina scura e pastosa, con dei connotati metallici, come una plumbea "colata minerale" (*Partigiano Johnny 2*; 1011) profonda e

muta, quasi solida nella sua "polita superfice" (*Partigiano Johnny 2;* 1011). È un verdetto di condanna per la città prostrata sotto il peso di un castigo, di una caduta, di una colpa "la natura stava riportando un eccezionale trionfo: una volta tanto la natura stava prendendosi la rivincita sugli uomini per il primato dell'incussione della paura" (*Partigiano Johnny 2;* 1005); "La gente ci vide il dito di Dio" (*Ventitre giorni* 233). Il diluvio è, un preambolo di morte visto che l'acqua, come afferma Northrop Frye, "traditionally belongs to a realm of existence below human life, the state of chaos or dissolution which follows ordinary death, or the reduction to the inorganic. Hence the soul frequently crosses water or sink into it at death" (146).

La città si prostra davanti all'impeto dei fascisti e della natura. Agli occhi di Johnny, testimone di "quel cosmogonico caos d'acqua e fango" (*Partigiano Johnny 2;* 1005), la città "appariva in visione totale eppur non piena, date le molteplici pellicole di pioggia fra essa e le alture. Agli occhi di Johnny aveva una sostanza non petrea, ma carnea, estremamente viva e guizzante come una grossissima bestia incantonata che avanza le sue impari ma ferme zampe contro una giallastra alluvione di pericolo e morte. Tutto il resto era una distesa di lastre d'acqua incredibilmente gonfia e compatta che di un subito si risolvevano paurosamente in enormi vortici, mentre al lato più lontano l'inondazione seppelliva la campagna sotto una mefitica salsa giallastra ..." (*Partigiano Johnny 2;* 1010).

Le forze demoniache della natura e la violenza dell'uomo sono, dunque, le cause agenti del ritorno ad una condizione primigenia della terra non ancora asciutta, caratterizzata dalla fluidità e dal dissolversi della materia. Tutto viene ingoiato dalla furia del caos: la città, la campagna, gli argini del fiume, il cielo, le colline diventate invisibili. La terra sembra non avere appigli concreti per resistere e la resistenza dei partigiani è trascinata dal fango e dall'acqua in un mondo che non ha più nulla di umano e di vivo:

> Fuori città, incredibile era la fradicità dei campi: la terra gelatinosa non reggeva più un uomo ma nemmeno il semplice peso di un treppiede di mitragliatrice. Più alto dello scroscio della pioggia rumoreggiava il fiume, amplissimo, enfiato e insaccato come una belva dopo la digestione della preda, eppure sembrava aver perso virulenza quanto acquistato in lutulenza ipertensione. Alla sinistra di Johnny le

> colline erano già cancellate da multiple cortine di pioggia, ... mentre a destra, le tanto meno alte colline dell'oltrefiume apparivano più prossime e più incombenti del naturale sulla pianura allagata; quelle collinette d'oltrefiume, sulle quali già brooded i cannoni fascisti, puntati al cuore della città ribelle. Nulla di umano si vedeva sulle terre: le pattuglie partigiane, se ce n'erano, nuotavano alla cieca nei vapori rivieresch....." (*Partigiano Johnny 2;* 1014)

Se la città rappresenta l'ordine di uno spazio cosmizzato, ogni attacco nemico rischia di frantumare questo equilibrio ricreando il caos primordiale. In questo caso la perdita della città di Alba rappresenta la rottura di un ordine e il ritorno alla fluidità e all'indistinto. Il fiume, minaccioso e fascinoso insieme, linea di demarcazione su cui si combatte e si muore, è l'elemento del paesaggio che, nella sua fluidità, meglio impersona questa disgregazione del reale. Fra "bricchi" e "rittani", il fiume, "che di notte fa migliaia di rumori tutti sospetti" (*Ventitre giorni* 232) e, in seguito alle piogge, "parve rizzarsi in piedi tanto crebbe" (*Ventitre giorni* 233), si pone al di sopra degli uomini a sottolineare il potere di una natura ingovernabile dall'uomo: è la "belva dopo la digestione della preda" (*Ventitre giorni* 233), il mostro marino, "symbol of the cosmic water, of darkness, night, and death—in short, of the amorphous and virtual, of everything that has not yet acquired a 'form'" (Frye 146). Trasferita nell'esperienza esistenziale di Johnny, questa abolizione dell'ordine e conseguente reimmersione in uno stato fluido rappresenta il salto dalla luce di un presente solido e tangibile al buio di un angosciante ed ignoto futuro.

Sradicato per sempre dalla sua terra si apre davanti a lui il regno dell'ignoto delle colline che, al contrario, presentano connotazioni opposte a quelle della città:

> Molti sospirarono di sollievo posando i piedi sulla prima collina, ma per Johnny essa non appariva protettiva e tanto meno materna; aveva invece un truce, sinistro aspetto, giving token di un successivo ed anche troppo prossimo castigo. (*Partigiano Johnny 2;* 1038)

In questo continuo moto ascensionale verso lo sconosciuto mondo collinare Johnny, come Orfeo, si volta indietro a guardare per

l'ultima volta la città e con essa uno spazio fisico ed emozionale non più percorribile. Spezzato per sempre ogni legame con il passato Johnny è ora gettato in una nuova realtà aperta alle possibilità infinite del caos:

> I partigiani ripresero a salire, ma Johnny si fermò e si voltò con la Browning al piede, lasciando che gli ultimi lo sorpassassero con mille schizzi.
> - Perché ti sei fermato? – domandò Marini, che ora aveva un'aria più da assistente collegiale che da comandante sul campo.
> - Voglio vedere la fine – (*Partigiano Johnny 2;* 1039)

Più incisiva e dolorosa è la risposta di Johnny nella prima redazione quasi a voler sottolineare non solo la lacerazione del distacco da Alba, luogo materno, ma il dramma di uno spazio dissacrato, di una "deflorata città", il trauma subito dalla perdita di un centro unificatore:

> - Voglio vedere fino alla fine. Sono le mie stanze e i miei giardini che stanno invadendo, sa -. (*Partigiano Johnny 1*; 705)

Era il 2 novembre, giorno dei morti. Questa la data che sancisce il ritorno della terra ad uno stato di liquefazione, che si mischia al fiume gonfio e al fango portandosi appresso la sorte di una città "cinta dalle acque, in nuda, tremante carne" (*Partigiano Johnny 2;* 1035). Ambientazione perfetta per una scena da fine del mondo. Ogni accenno di luce e speranza è negato a quelli che combattono. Solo in questo modo potrà esplicarsi pienamente l'inutilità della battaglia per difendere Alba, inutilità che esalta e valorizza il senso del dovere fatto per sé stesso, in virtù della dignità e dell'onore. Dall'alto delle colline lo sguardo di Johnny sulla città appare narcotizzato, irreale; "tutto gli appariva un sogno vorticoso, e nulla veramente reale, la realtà a esser toccata e riconosciuta con dito, da a new go at it. Ma non era un sogno, non per i fascisti, non per il Miguél, il suo cadavere in qualche posto laggiù sotto i vapori danzanti, mezzosepolto in a very shallow grave" (*Partigiano Johnny 2;* 1037). I "vapori danzanti" e la cortina di pioggia, avevano creato l'illusorietà degli eventi come in un sogno, ma la tangibilità della morte ha riconsegnato quell'inganno dei sensi alla

cruda realtà che vuole una città imbruttita dalla pioggia e dalla morte in attesa dell'entrata ufficiale dei fascisti.

In questo scenario apocalittico in cui la natura pare prendersi la rivincita sull'uomo, la perdita di Alba suggella il suo ingresso nell'album delle città mitiche e conquistate come Gerusalemme e Troia. Johnny come Ettore: eroi sconfitti ed uccisi per difendere, invano, la città sotto cui giace la loro storia.

Il paesaggio invernale si traduce in una reale atmosfera di angoscia ed incubo resa metaforicamente attraverso un linguaggio che evoca pericolo e morte. I grandi "mammelloni", e le aperte radure in cui inevitabile è la preda dell'occhio nemico, diventano "funeree nella coltre di neve senza più barbagli, come corrotta dall'incipiente dusk da chiazzante lebbra arsenicale" (*Partigiano Johnny 1;* 438); la nebbia è un "basso sudario brumoso" (*Partigiano Johnny 1;* 438) da cui a stento emergono le case del paese; essa avvolge ogni cosa "impigliandosi al campanile" per poi sfumare "nel cielo iscurentesi" (*Partigiano Johnny 1;* 441); il paesaggio assume un aspetto metafisico, "orribilmente fantomatizzantesi nella notte precipite" (*Partigiano Johnny 1;* 442); la strada è "striata di nerissima tenebra su uno spettrale bianco" della neve "corrotta dall'arsenicale precoce, ingannevole disgelo" (*Partigiano Johnny 1;* 442); tutto in inverno di trasforma in una distesa innevata, un "incubo di desertica desolazione", una "sequela di vascelli fantasma a secco" (*Partigiano Johnny 1;* 517). Un paesaggio in cui anche l'uomo viene ingoiato nella coltre lugubre e misteriosa della "deutchless" campagna, anche lui "leggero ed incorporeo, assoluta-mente noisless e inoperante come, sonnambolico, anche lui affected da quel zonale morbo di silenzio, deserticità e fantomaticità" (*Partigiano Johnny 1;* 517). L'incolmabile divario fra l'anelo all'ordine e una realtà, invece, pervasa dall'inintellegibilità del caos genera una rappresentazione del reale che non viene semplicemente descritto, ma costruito attraverso quadri frutto di un'immaginazione sfrenata e disperata insieme, immagini che traducono all'esterno le inquietudini interiori di Johnny improvvisamente e bruscamente destato dalla situazione limite della guerra. La fame, la paura, le raffiche spingono Johnny ad uno stato limite tra realtà e visione. Nel capitolo XIV, dopo aver sentito "come in una sfera di sogno le intrecciate voci dei soldati tedeschi" (*Partigiano Johnny 2;* 1088), Johnny è persino definito "visionario". In *The Theater and its Double* Antonin Artaud afferma che ogni situazione limite—disordine

sociale, catastrofi naturali—non solo facilita le estreme manifestazioni della natura ma soprattutto innesca tutta una serie di processi di elaborazione interiore nell'osservatore. L'esperienza della guerriglia partigiana dunque "takes images that are dormant, a latent disorder, and suddenly extends them into the most extreme gestures ... and pushes them as far as they can go" (Artaud 27). Come una vera piaga, la guerra "reforges the chain between what is and what is not, between the virtuality of the possible and what already exists in materialized nature. It recovers the notion of symbols and archetypes which act like silent blows, rests, leaps of the heart, ... inflammatory images thrust into our abruptly awakened heads" (27). La guerra rinnesca, dunque, il potere di quei conflitti fino ad allora rimasti silenti rappresentandoli come simboli, visioni in cui l'inconscio è in rivolta o, meglio, liberato. L'esperienza della guerra è stata per Fenoglio un momento epifanico, una rivelazione per la sua scrittura, "the bringing forth, the exteriorization of a depth of latent cruelty by means of which all the perverse possibilities of the mind ... are localized" (Artaud 30). E allora ritroveremo serpenti ed immagini lugubri che trasformano l'angoscia del partigiano in nausea rendendo sempre più insopportabile un mondo in preda ad una realtà decostruita ed impossibile da ricomporre.

Maria Corti ha segnalato il fango come uno degli elementi della natura più caratteristici dell'autore albese, "tema che assurge a dimensione narrativa" (Corti, Metodi 32). Insieme alla pioggia è un elemento topico che riempie gran parte dei paesaggi fenogliani e assume proporzioni enormi soprattutto nella battaglia per la difesa di Alba. Durante una delle tante rappresaglie Johnny e i suoi compagni si ritrovano infossati in quella che Fenoglio chiama "argilla brulicante" (*Partigiano Johnny 2;* 1035) in cui i partigiani cercano costantemente di "inerpicarsi sui ginocchi, ancorandosi al fango" (*Partigiano Johnny 2;* 1035) per poi ricadere durante ogni lentissimo e penosissimo tentativo di ascesa della collina. Il fango diventa una vera trappola che affonda l'uomo nella melma della terra. Rallenta il movimento ascendente fino a neutralizzarlo e convertirlo in una rapida caduta collettiva elevando al massimo la passività dei partigiani: "In una scivolata si perdeva in un lampo quel che era costato minuti di penosa ascesa" (*Partigiano Johnny 2;* 1035). Un semplice spostamento diventa una lotta in cui si può fronteggiare il nemico solo dopo essersi plasmati con la natura, dopo aver superato le sue prove e vinto la battaglia contro la

sua violenza. Il fango diviene, dunque, lo spazio in cui i personaggi si ritrovano gettati con tutto il loro travaglio che strappa loro insulti e bestemmie: un'immagine dell'angoscia esistenziale. Solo Johnny riesce a vincere la melma e a raggiungere indenne la vetta della collina: "Allora sbattè più su la mitragliatrice, come un traguardo embedded nel fango, la raggiunse salendo sul ventre, la risbattè più su ed ancora la raggiunse, finché emerse, una statua di fango, sul ciglione" (*Partigiano Johnny 2;* 1035). Nella sua trionfale erezione e statuarietà Johnny sembra diventare l'emento immobile, il punto di riferimento fisso di tutta la scena. È avvenuta una sorta di selezione naturale, di metamorfosi plasticamente raffigurata dalla statua di fango in cui Johnny "compie all'inverso il percorso di Adamo, dalla carne alla creta" (Pedullà 78).

Se la pioggia e il fango trasformano la terra in un pantano, la nebbia e l'oscurità del cielo—Fenoglio la chiama spesso "l'ombra corposa"—la rendono inaccessibile alla vista e amplificano l'isolamento del protagonista. Non solo la guerra nel suo disordine ma soprattutto l'imprevedibilità di questi fenomeni atmosferici deformano "l'ottica razionale in favore di un'ottica, allucinata e stravolta" (Soletti 82). L'immaterialità della nebbia annulla i sensi—mani e piedi costituiscono l'unico aggancio alla realtà—e amplifica l'isolamento dei partigiani disorientati in "un oceano di latte frappato" (*Partigiano Johnny 2;* 1134). Anche la nebbia ha finalmente piegato l'uomo affondandolo nella sua miseria. La nebbia assurge, come il fango, a immagine della pena esistenziale di chi combatte e per il potere di neutralizzare i sensi, annullare e trasformare la realtà, dilatare e restringere lo spazio ed il tempo in modo incontrollabile—la non visibilità rallenta il tempo: "... gli ci erano volute sei ore per un cammino di normali due" (*Partigiano Johnny 2;* 1135)—diventa simbolo della precarietà e solitudine dei partigiani. Nelle Langhe Johnny scopre tutta la sua impotenza di fronte alla forza di una natura che ha reso quei luoghi irriconoscibili ai suoi occhi: "Per le colline mai aveva provato tanta nausea, mai le aveva viste così sinistre e fangose come ora, tra gli squarci della nebbia" (*Questione privata* 1961). Di fronte ad una madre natura assente il partigiano si sente completamente abbandonato e ridotto a un nulla:

> Il suo occhio fu magnetizzato da un grande albero solitario, con la cupola riversa e come impressa in quella fascia argentata che rapidamente si ossidava. "Se è vero, la

> solitudine di quell'albero sarà uno scherzo in confronto alla mia". (*Questione privata* 1959)

Perso nell'incomprensibilità di un mondo in preda al caos, "nella strangolante sensazione dell'accerchiamento e della cattura" (*Partigiano Johnny 2;* 1154) che continuamente lo mettono di fronte alla "vasta morte e l'esilissima salvelzza" (*Partigiano Johnny 2;* 1154), il partigiano Johnny prega affinché la natura annulli letteralmente ogni traccia di sangue e distruzione, ogni segno vitale:

> Essi mentalmente si inginochiarono pregarono per la discesa della neve, tanta neve da seppellire il mondo, cancellare ogni strada e sentiero, incapsulare ogni uomo vivente in un *buco cosy*, inaccessibile alla specie umana. (*Partigiano Johnny 2;* 1130, corsivo mio)

> La porta si spalancò e prima che i suoi occhi la vedessero i suoi piedi nudi affondarono nella neve, già alta un palmo, fresca e soffice. L'aia sotto la neve era deserta e amica, tutto il mondo immerso in una *pace celeste* ed in un tale silenzio da poterci quasi cogliere l'atterramento di ogni singola falda di neve. Il freddo che colonnarmente gli saliva dai piedi aveva immediatamente spento il tumulto della mente e del sangue, ed eccolo lì a sorridere, ... a muovere impercettibilmente i piedi nelle fredde ma così *cosy nicchie* di neve. Sorrideva— You're coming snow. We needed you and you do come. Please go on coming down our fill and yours—e si chinò a sfiorarla con le mani, la superfice tenero-dura, in atto di cristallizzarsi.... Si ritirò nella stalla, con un assoluto, primissimo *senso di pace e sicurezza*, quasi gli fosse stato dato un salvacondotto dall'alto.... *You must have come for Christmas, you are Christmas*. Non voleva riaddormantarsi subito, qualcosa di simile a una celebrazione gli impendeva come un dovere, inoltre stava così bene e felice, ad occhi aperti e prono sulla paglia, *pensando in ogni senso alla neve.* (*Partigiano Johnny 2;* 1154, corsivi miei)

Perno semantico di questo momento epifanico, la neve "fresca e soffice" e la sua bianchezza, diventano la porta d'accesso agli abissi della coscienza, questa volta per trovarvi pace al di là di tutto il male esperito da una guerra brutale e da un paesaggio ormai inesistente.

I perimetri si circoscrivono, gli spazi si restringono e il mondo collinare diventa una nicchia "cosy" e uno "stagno di sicurezza ed isolamento". Si avverte il bisogno di totale affidamento ad un paesaggio che, dopo aver barbaramente subito l'ira della natura, si eleva a spazio altro, "mondo immerso in una pace celeste", momento estraniante a cui affidarsi:

> Tutto il mondo collinare cadeva di abbondantissima neve che esso reggeva come una piuma. Assolutamente non soppravviveva traccia di strada viottolo e sentiero .... E le case tutt'intorno indossavano un funny look, di lieta accettazione del blocco e dell'isolamento. Pareva un giorno del tutto estraneo, stralciato alla guerra, di prima o dopo di essa. (*Partigiano Johnny 2*; 1155)

Quel "mondo collinare" evoca, attraverso la discesa della neve, tutti i morti che esso ingloba. È il richiamo alla nostra condizione umana ma anche il simbolo che ci permette di ricongiungerci a tutti i morti della storia: quelli di oggi e quelli di ieri. La neve, come spiega Robert Harrison, "evokes, among other things, an idea of the vast accumulation of the dead over untold human generations—an accumulation to which the living, in their own time-bound falling, will add their heavy numbers. Both the living and the dead are symbolically subsumed under the snow's implacable descent, which falls on both. The snow is 'general'" (181). Sostanza che da monadi ci restituisce a quella epicità, la neve "binds men to each other, ... binds together all humanity—the dead to the living and the living to the unborn" (Conrad 50).

La sovrapposizione con il racconto "The Dead" di Joyce sembra inevitabile. Tralasciando l'intricato intreccio della storia vorrei arrivare all'ultima pagina. Gabriel viene a conoscenza dalla moglie Gretta dell'episodio che aveva segnato tristemente la sua gioventù. Il giovane Michael Furey, follemente innamorato di Gretta, non potendo contenere la sua passione si toglie la vita. La rievocazione di questo triste evento suscita turbamento in entrambi e porta Gabriel a fare un consuntivo della sua vita e a dei confronti con la purezza e l'integrità della scelta estrema di Michael Furey. Gabriel raggiunge una consapevolezza di sé che trova un efficace veicolo metaforico nell'idea del viaggio verso l'ovest: "The time had come for him to set out on his

journey westward" (Joyce 176). Il viaggio, contrariamente al simbolo archetipo della cultura occidentale che lo associa alla morte, va visto come una rinascita, ossia come presa di coscienza del Bene ed intuizione che il Male, e con esso la Morte, non vanno rimossi ma accettati, non ripudiati, bensì richiamati alla soglia della coscienza. Commosso dall'intensità del racconto della moglie Gabriel piange e quelle lacrime aprono le porte a "that region where dwell the vast hosts of the dead" (Joyce 176): Uno spazio intangibile ma comunque vivo nella visione di Gabriel. In fondo, come ci ricorda Harrison, un fantasma "is more alive than any of the Dubliners of which Gabriel is the everyman" (185). E saranno proprio i morti a veicolare una visione epifanica dell'universale. Affacciatosi alla finestra, Gabriel scopre che la neve aveva ripreso a scendere "obliquely against the lamplight" (176). E così ha inizio la visione:

> It was falling on every part of the dark central central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther, westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, one the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (Joyce 176)

La neve scende sui vivi riconducendoli alla loro autentica condizione umana vissuta alla luce della morte. La neve scende su un suolo su cui la vita e la morte si annodano indissolubilmente rendendo i vivi come i morti, vivi proprio perché morti. La condizione di Gabriel Conroy, come quella di Johnny non è né di vita né di morte, ma una coleridgiana *death in life*: non esiste infatti una separazione netta fra vita e morte ma, per usare le parole di Pavese, "ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione" (281).

Il paesaggio innevato fenogliano, sotto cui giacciono tutti i morti della Resistenza e della Storia, è lo scenario necessario a Johnny per compiere la catabasi nei recessi dell'anima e per sentirsi più vicino a Tarzan, Miguél, Ettore, Ivan e Luis già gelidi sotto la neve. La quiete

ritrovata nel "buco cosy, inaccessibile alla specie umana", in un paesaggio completamente annullato, sembra coincidere per Johnny con una solitudine vista come l'unica, metastorica, possibilità di pace. È la scelta consapevole di chi, posto in una lotta a cui è votato ad aderire, capisce che solo annullandosi nella "voragine della notte" (*Partigiano Johnny 2;* 1184), nel "rassicurante, incoraggiante, euforico, sentire che nella tenebra si era come sul ciglione dell'abisso del nulla, da guadagnare d'un sol passo contro l'avventante pericolo e morte" (*Partigiano Johnny 1;* 448), nella "nera cresta del nulla" (*Partigiano Johnny 1;* 445) è possibile riscattarsi da un mondo decentrato.

Nella contemplazione di un paesaggio che si annulla sotto la neve, Johnny scopre una nicchia nel proprio paesaggio interiore cercando di dare un senso ad un mondo che questo senso ha perso. Credo che la neve sancisca la nascita di una nuova dimensione esistenziale. Con essa non si assiste ad una morte, ma ad una "rinascita" suggellata dall'immagine della neve come regalo natalizio o, ancor di più, come immagine del natale stesso—"You must have come for Christmas, you are Christmas" (*Partigiano Johnny 2;* 1154). Si tratta di una vita nuova intesa come nascita all'Essere anziché all'Esistere.

In questa negazione del cosmo, nell'interiorizzazione del nulla, nella morte come condizione necessaria alla libertà, può realizzarsi un senso di pace e sicurezza, considerato non come una circostanza storica concreta, ma come parte del destino individuale nell'epopea collettiva, disperata elegia in uno spazio dilatato e dissonante.

Neve, morte e pace: in questo trinomio Fenoglio chiude il viaggio del suo Johnny, uomo e poi partigiano alla ricerca di valori inesperibili nella Storia. Ma la guerra non fa sconti e, ancora tra fango, bestemmie e voci di pianto, chiama tutti all'ultima battaglia contro i fascisti. Siamo al ventiquattresimo capitolo: quell'ultima volta in cui "Johnny si alzò col fucile di Tarzan ed il semiautomatico.... Due mesi dopo la guerra era finita" (*Partigiano Johnny 2*; 1203). Il cerchio si chiude e Johnny diventa parte della sua terra: ulteriore sedimento umano e storico che ricongiunge un microcosmo ad un macrocosmo, i vivi con i morti. Ed è significativo osservare come il viaggio di Johnny verso "le somme colline", quell'avventura in cui scoprire la "vera dimensione umana", non si concretizza solo nell'esperienza con gli altri uomini, in quella comunione di lotta e d'intenti tanto cantata nelle memorie del dopoguerra, ma soprattutto in quello scontro/incontro con una natura

che trasforma e deforma uomo e paesaggio. È sarà proprio in questo paesaggio che Johnny, e con lui Fenoglio, chiederanno e troveranno pace.[2] Johnny e Beppe muoiono entrambi a febbraio, entrambi nelle Langhe piemontesi davanti a quel paesaggio innevato in cui trovarono "the truth of life ... a moment of vision, a sigh, a smile—and the return to an eternal rest" (Conrad 54).

Anna Cellinese
Stanford University

NOTE

[1] A seguito della cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre, la terra si trasforma in uno spazio ostile e difficile da dominare: "maledetta sia la terra per causa tua! Con sofferenza ne trarrai il nutrimento per tutti i giorni della tua vita. ... Con il sudore della tua faccia mangerai pane, finché tornerai al suolo, perché da esso sei stato tratto, perché tu sei polvere e in polvere tornerai" (*Genesi*, 3,17-19). La lotta dell'uomo per la sopravvivenza si è perpetuata di generazione in generazione ed è risultata più aspra nei momenti estremi, come la guerra, in cui l'uomo ha dimostrato tutta la sua furia e spietatezza.

[2] Mi preme aggiungere a questo riguardo alcune riflessioni di Karl Marx circa il profondo legame tra uomo, natura e società. Nei *Economic and Philosophical Manuscripts*, (E. Fromm, *Marx's Concept of Man*, New York: F. Ungar Pu. Co., 1966) scritti a Parigi nel 1844, Marx afferma che "nature too, taken abstactly, for itself, and rigidly separated from man, is nothing for man" (193). Questo perchè l'uomo non è qualcosa di diverso dalla natura ma è parte della natura così come lo è il suo corpo. Ed è importante, continua Marx, che l'uomo mantenga un continuo dialogo con la natura se non vuole morire. Dire che la vita fisica e mentale dell'uomo è legata alla natura vuol dire che la natura è legata a sé stessa in quanto l'uomo è parte integrante di essa. Marx prosegue la sua riflessione sottolineando che la natura acquista valore e significato solo quando essenza naturale ed essenza umana coincidono, ossia quando l'uomo acquista coscienza di sé relazionandosi agli altri uomini, diventando cioè un essere sociale. Questa, afferma Marx, è la realtà del comunismo: "... the return of man himself as *a social*, i.e., really human being, ... Communism as a fully-developed

naturalism is humanism and as a fully-developed humanism is naturalism. It is the *definitive* resolution of the antagonism between man and nature. It is the true solution of the conflict between existence and essence ..." (127). Nel contesto de *Il partigiano Johnny* la coralità dell'agire per un comune ideale ha permesso a conclusione del romanzo, uno spessore particolare, di raggiungere "a bond with other men, the basis of his existence for others and of their existence for him" (Fromm 129). In virtù di un'agire all'unisono con gli altri partigiani Johnny acquista piena consapevolezza di sé e pieno accesso ad una natura che "itself has become human for him" (129). L'esperienza dell'uomo sociale rappresenta, dunque, l'unione dell'uomo con una natura accessibile in cui poter riscoprire sé stessi e sopratutto riscoprire "the resurrection of nature, the realized naturalism of man and the realized humanism of nature" (129).

BIBLIOGRAFIA

Artaud, Antonin. *TheTheater and its Double*. New York: Grove Press Inc., 1958.

Bachtin, Michail. *Problemi di teoria del romanzo: Metodologia letteraria e dialettica storica*. Ed. Vittorio Strada. Torino: Einaudi, 1976.

Bàrberi Squarotti, Giorgio. "Fenoglio: l'eroe, la città, il fiume". *Fenoglio oggi*. Milano: Mursia, 1991. 33-62.

Beccaria, Gian Luigi. *La guerra e gli asfodeli: Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*. Milano: Serra e Riva, 1984.

Bigazzi, Roberto. *Fenoglio: Personaggi e narratori*. Roma: Salerno Editrice, 1983.

Bufano, Luca. "Il volo solitario di Beppe Fenoglio". *Il Caffè Illustrato* 7-8 (2002): 45-48.

Calvino, Italo. "La letteratura italiana della Resistenza". *Neorealismo: Poetiche e polemiche*. Milano: Il Saggiatore, 1980. 91-98.

-----. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori, 1993.

Chiodi, Pietro. "Fenoglio scrittore civile". *Fenoglio inedito*. Asti: Istituto Nuovi Incontri, 1968. 39-44.

Conrad, Joseph. *Conrad's Prefaces to his Works*. London: J. M. Dent & Sons, 1937.

Corsini, Eugenio, "Natura e Paesaggio". In *Fenoglio oggi*. Milano: Mursia, 1991. pp. 13-32.

Corti, Maria, *Storia di un continuum narativo*. Padova: Liviana Editrice, 1980.

-----. *Nuovi metodi e fantasmi*. Milano: Feltrinelli, 2001.

Fenoglio, Beppe. *Opere*, vol. I-II-III. Ed. Maria Corti. Torino: Einaudi, 1978.

-----. *Il Partigiano Johnny*, prima redazione. (1) *Opere*, vol.1, pt. 2 Ed. Maria Corti. Torino: Einaudi, 1978.

-----. *Il Partigiano Johnny*, seconda redazione. (2) *Opere*, vol 1, pt. 2 Ed. Maria Corti. Torino: Einaudi, 1978.

-----. *I ventitre giorni della citta di Alba. Opere*, vol. II. Ed. Maria Corti. Torino: Einaudi, 1978.

-----. *Una questione privata. Opere*, vol. 1, pt. 3. Ed. Maria Corti. Torino: Einaudi, 1978.

-----. *Ur Partigiano Johnny. Opere*, vol. I . Ed. Maria Corti. Torino: Einaudi, 1978.

Fromm, Erich. *Marx's Concept of Man*. New York: F. Ungar, 1966.

Fry, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Harrison, Robert Pogue. "The Names of the Dead". *Critical Inquiry* 24 (Autumn 1997): 176-190.

Jacomuzzi, Angelo. "Alcune tesi sullo scrittore Fenoglio". *Piemonte e letteratura del '900: Atti del convegno*. San Salvatore Monferrato: Comune, 1980. 580-599.

Joyce, James. *The Dubliners*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Lagorio, Gina. Atti dei convegni: *I giovani e la letteratura.* Alba, Sala Ordet, 29 maggio 1982; *Beppe Fenoglio 1963-1983: Letteratura e mondo contadino.* Alba, Sala Consiliare, 10-11 giugno 1983. Alba: SEI, 1985. 126-132.

Pavese, Cesare. *Prima che il gallo canti.* Milano: Mondadori, 1985.

Pedullà, Walter. *La strada più lunga.* Roma: Donzelli, 2001.

Soletti, Elisabetta. "Metafore e simboli nel 'Partigiano Johnny.'" *Sigma* 31 (1971): 69-89.

Shooting Off At The Mouth: Freudian Lapsus in Antonio Tabucchi's *Piccoli equivoci senza importanza*

> *... At a certain age one begins to think that personal responsibilities exist. This is what I thought about at the time I was writing Piccoli equivoci senza importanza, which derives and proceeds from this reflection: that responsibility counts a lot in life's accidents.*[1]

Antonio Tabucchi's *Piccoli equivoci senza importanza* is a meditation on the question of the role of responsibility in quotidian life, illustrating the concept with characters, however, that are often unaware or negligent of their own responsibility and free will. Events often transpire seemingly caused by fate and coincidence. Viewed from the exterior by the reader, however, it becomes apparent that Tabucchi's protagonists, albeit in denial or consciously unaware, do control and often desire the outcome of their individual fate. Such desire, what one might even call self-fulfilling prophecy, is revealed through technical and thematic features that in fact resemble those defined and classified by Freud in *Beyond the Pleasure Principle, The Psychopathology of Everyday Life*, and *The Uncanny*.

In Tabucchi's work, the *lapsus* is not by definition that which Freud categorized through psychoanalysis, but rather, it is evoked via Tabucchi's narrative style, meandering through the text in a circuitous route. On a verbal level, the text vacillates between clarity and equivocation, just as on a thematic level the characters wander aimlessly through the cities in which they live, through the recesses of their minds, and, overall, through life. In conversational instances, where dialogue is exchanged between characters, the narrative style remains unclear—upon a very first reading, it is unclear exactly who is speaking. Sentences of direct speech are strung together and are part of the fluid prose, resembling a sort of free association, much like the "voice" of recollection.

In his introduction to the collection of stories, Tabucchi explains the motives and sources of inspiration that lie behind his verbose, often meandering and circuitous narrative style:

> I barocchi amavano gli equivoci. … Anch'io parlo di equivoci, ma non credo di amarli; sono piuttosto portato a *reperirli.* Malintesi, incertezze, compresioni tardive, inutili rimpianti, ricordi forse ingannevoli, errori sciocchi e irrimediabili: le cose fuori luogo esercitano su di me un'attrazione irresistibile, quasi fosse una vocazione, una sorta di povera stimmate priva di sublime. Sapere che si tratta di un'attrazione ricambiata non è esattamente una consolazione. Mi potrebbe consolare la convinzione che l'esistenza sia equivoca di per sé e che elargisca equivoci a tutti noi, ma credo che sarebbe un assioma, forse presentuoso, non molto dissimile dalla metafora barocca. (7)

Although Tabucchi claims that it would be presumptuous to assume that existence itself is an equivocation, the constituents he categorizes as "fuori luogo" are in fact the very same equivocations that occupy the Freudian unconscious and that are the basis of human interaction, both within the self and with others. In fact, one of the most disconcerting components of life is battling with the equivocal, or in Freudian terms, ambivalent, nature of the self; the ideal, and nearly impossible, end is to reconcile the opposing drives of the id, ego, and superego. Tabucchi's characters are not immune to this struggle, and the story "Cambio di mano" is replete with features that Freud himself could have employed as examples to support claims made in *Beyond the Pleasure Principle* and *The Uncanny.*

Set in fairly contemporary New York City, "Cambio di mano" opens with a sort of inner monologue by the principal protagonist, Franklin, who expounds upon the question and definition of habit and rite, wondering whether they serve as a type of exorcism from which some amount of pleasure is derived. He wanders aimlessly through the city, for some business-related purpose, although the reader is never privy to what kind of business it is. In fact, Franklin himself also questions why he is there (119). His thoughts drift from the past to present, and he is psychologically and physically without autonomous direction. It is evident that whatever his profession, he is controlled or commanded by someone else, a man named Bolivar. Franklin is constantly surrounded by a veritable labyrinth—of names of cities and hotels (121), of people, lights, and velvet at the opera (123), and of his own thoughts and memories.

The first of the latter are his memories of Dolores, and these memories correspond literally to her name: he is pained by the recollection, but convinces himself that perhaps his actions are a means by which to "non cancellare un ricordo" (119). Moreover, his desire to continue remembering is equated with his motivation for coming to New York: "lo stava facendo per lei" (119). Not only has he fallen into the repetition and reproduction of unpleasant memories (the reader knows Dolores has died), but he projects responsibility onto her for his own actions. He is disturbed enough by the meandering nature of his mind and the unbearable weight of life to demand, "Scacciapensieri scacciami i pensieri" (120), yearning for his thoughts to be driven away. Yet, he cannot escape them, or himself. This repetition of painful memories, or of the repressed, also reflects what Freud writes in *Beyond the Pleasure Principle*:

> But how is the compulsion to repeat—the manifestation of the power of the repressed—related to the pleasure principle? It is clear that the greater part of what is re-experienced under the compulsion to repeat must cause the ego unpleasure, ... That, however, is unpleasure of a kind we have already considered and does not contradict the pleasure principle: unpleasure for one system and simultaneously satisfaction for the other. (20)

Remembering Dolores and *dolores* is a means by which to grapple with the difficulty of the past, or repressed pain. For Franklin, the process serves as a sort of catharsis, or exorcism, of that pain, conveying also that he has in a sense overcome it, if he may recall it without continual pain. Franklin is much like Freud's patients, who "repeat all of these unwanted situations and painful emotions, ... activities intended to lead to satisfaction, ... repeated, under pressure of a compulsion" (21). In fact, in Franklin's terms, "l'abitudine è un rito" (119).

Labeling Franklin's tendency for repetition as a "compulsion" is actually quite accurate, becoming more apparent as the story unfolds. Franklin, commanded by Bolivar—a name that alludes to the patriot, statesman, and liberator of many South American countries—attends the opera to carry out orders. He assesses the audience members around him, and determines that the person with whom he should be meeting is a particular woman whose physical description is

that of the classic femme fatale. The opera being staged before them is *Rigoletto,* introduced by the title of a similar story: "E ora le roi s'amuse" (124), a clear reference to Victor Hugo's work that is another version of *Rigoletto.*

In the opera, the title character has enlisted the help of a professional assassin, Sparafucile, to kill the Duke with whom his daughter, Gilda, has become enamored. Perhaps motivated by an unconscious sexual interest in Gilda, his daughter, Rigoletto disapproves of the Duke as a proper partner for his Gilda. However, at an inn on a wild and stormy night, through a series of tricks and disguises, Sparafucile kills Gilda-gone-incognito, dressed as a man per her father's orders. This array of façades, charades, and bad timing, or "equivoci," has ultimately brought about the death of the one person who was never intended to die. Freud would label the murder of Gilda as "unwitting and unwilling" on behalf of Rigoletto, and in Tabucchi's terms, it is in a sense a "cambio di mano"—that is, a change (or exchange) in position: Rigoletto becomes the assassin. Furthermore, the opera serves as a mirror, or doubling of life, subtly apparent in the text as the opera begins, and clearly apparent by the story's end. The opera opens with a "scenografia volgare...troppo rosa e troppo azzurro, terribile" (124), a description that employs the technique of metonymic association, effectively echoing the same negativity toward, or rejection of, the city's aesthetics: "acqua sporca, asfalto sporco," and in the foyer of the opera-house, "troppa luce, troppi velluti rossi" (123).

Beyond the descriptive and technical levels of similarity, the opera and "Cambio di mano" parallel in the action that transpires between characters in the story: Franklin and the woman with whom he is certain he must do business leave the opera together for dinner, and continue their evening together by returning to his hotel room. For the entire duration of their tryst, however, the reader remains clueless as to what exactly the business dealing is, and along with the protagonist himself, does not know just who this woman is. As in the opera and (Franklin's) life, identities are concealed or kept from being revealed. When asked what her name is, the woman replies, "Come ti pare," which carries the double meaning: "as it appears to you," and "as you wish, or as you like it." Tabucchi almost pays homage to the tradition of equivocation in literature with a verbal duplicity that hearkens back to Shakespeare and Pirandello. Franklin further complicates the ambiguity—rather than choosing or determining a

specific, individualized name for her, he joins the words together: Cometipare. Again, just as he cannot recall exactly in what city he experienced events that surfaced in the beginning of the story, just as his mind swims around a series of hotel names and locations, just as nothing is distinguishable or distinguishing to him, the name Cometipare proves the same. She presents him with a decision, but, ambivalent and passive, he is content to make no decision: he has the option of being subjective, but has no opinion on *come lei appare*—her name and his point of view remain undecided and unresolved.

Or is he, by appearing not to "name" her, actually making a decision that ultimately transmits the voice of his unconscious? As the story unfolds, what Sparafucile sang in the opera, "una metà si anticipa, il resto si dà poi" (125), reveals the truth of what is about to happen between Franklin and Cometipare. Back at the hotel, she has admitted, "Sparafucil mi nomino" (128), and he has been nothing but accepting, replying, "Va già meglio, Sparafucile Cometipare, è stato bellissimo, mi è sembrato di amarti con vero amore, da anni che non mi capitava più" (128). Translated and interpreted to the letter, he actually admits, *That's better, gunshot as you like (as it appears to you), it's been beautiful, it seemed to me as though I truly loved you, for years I haven't felt this way.* In fact, since Dolores and a past replete with pain that has become a habit, Franklin has been deprived of "piacere," a word that recurs more frequently than any other in the opening page of the story. Although *piacere* would seemingly be in opposition to *dolores,* it is obvious that for Franklin, the two are synonymous: pleasure is pain, and pain is pleasure.

Franklin unequivocally embodies Freud's pleasure principle, which is composed of two conflicting instinctual forces: that which would perpetuate life, sexual intercourse and reproduction, and that which would end life, bring death, or the return to an "ideal," inorganic state that is fixed and stable (38-42). Both apply to Franklin: he engages in sexual intercourse with Cometipare Sparafucile, and like a true femme fatale, she will then kill him. The moment in which he realizes she will do so is crucial, signified by the photograph of him that he finds in her cosmetic bag. Just after they have had sex, he excuses himself to the restroom, where he finds her cosmetics bag and rifles through it, finding his photo. Upon doing so, he recalls having earlier taken a photo of two tourists who stopped him on a New York street:

> Due signore ... gli tesero la loro macchina fotografica dicendo per favore, e si misero in posa con il sorriso forzato dei fotografati. Le inquadrò nell'obiettivo cercando di prendere anche uno scorcio dei grattacieli, come loro volevano, pensò come era strano quel piccolo occhio che si apriva e si chiudeva, clic, e un attimo morto restava prigionero lì dentro, eterno e irripetibile. Clic, grazie, di niente, buonasera, clic, un attimo, dieci anni passati in un attimo, Dolores scomparsa, irripetibile, eppure era lì solo un attimo prima e sorrideva contro i grattacieli, in quello stesso punto, clic: dieci anni. D'improvviso li sentì tutti sulle spalle, quei dieci anni, e anche i suoi cinquant'anni, pesanti come le tonnellate di quel colosso di metallo e pietra. (121-122)

At the moment in which the camera shutter clicks Franklin is revisited by the memory of Dolores, who smiled at the same skyscrapers that tower above the tourists, and he is seized by the realization that a picture captures a moment in time that will never be relived. The nature of a photograph is fixed and immobile, emblematic of death.

Franklin is literally weighed down by the time that has passed, and seems exhausted enough to want the only true form of relief: death. Dolores also signifies death, and the memory of her is perhaps a longing to be with her, possible only through death. That Franklin is burdened and disconcerted by the temporality of experience in life and the nature of life itself is also a death-wish, and eventually, Franklin succeeds in achieving that desire, via Sparafucile Cometipare. Upon finding his photo in her cosmetics bag, he hears the "click" of the camera shutter resounding in his mind, and that "click" or "piccolo occhio che si apriva o chiudeva" become the "click" and "eye" of the *fucile* that will kill him. To Franklin, the sensory components become synonymous, much like they are for Nathaniel in Hoffman's "The Sand-Man," Freud's case of study in *The Uncanny*, who links together the childhood myth of the Sand-Man with the vendor of spectacles and Coppelius' threats of blinding him (158-160).

Like Nathaniel, Franklin is revisited by recurring images and sounds and is fixated upon repeated symbols that he equates in significance. Per Freud's definition, it is uncanny, or disturbing and duplicitous, that Franklin has been asked to take a photograph and has also seen a photograph of himself in a short duration of time. He has been on both sides, and the state of reconciliation between the two

positions is death. The *clic,* and Franklin's response to it, exemplify the Freudian "double," whose "invention... [is] a preservation against extinction" and "has its counterpart in the language of dreams" (162). Franklin is consumed by these dreams, constantly daydreaming about the past, repeating imagery and language throughout his inner monologues. The double connotation that the *clic* possesses—a *clic* that once captured Dolores, whom Franklin wanted to remember—has moved from what Freud deems the "soil of unbounded self-love, from the primary narcissism" or "assurance of immortality" (162). Applied to Franklin, that ego wishes to have any sentiments of guilt or remorse over Dolores' death removed, and therefore consciously makes an effort, which becomes a habit, to remember Dolores. Simultaneously, the reaffirmation of immortality is clearly that he continues to live after she has died.

However, the double also "takes on a different aspect. From having been an assurance of immortality, he becomes the ghastly harbinger of death" (162): the camera shutter is transformed into the gunshot, and Dolores, who died, becomes Cometipare, who kills. Furthermore, that which lies beyond the pleasure principle comes into play, and as Franklin holds the photo in his hands, knowing that shortly he will die, he does nothing to change his fate because he has desired it all along. "Scacciapensieri scacciami i pensieri" takes on a whole new meaning that revolves around the verb *scacciami*: already scattered, like his thoughts, Franklin not only wants his thoughts—or that which defines identity—chased away, but wishes to go a step further, wanting *himself* to be driven away, and the unbearable weight not of life, but of *his* life, to be negated.

Bolivar, the driving force that once seemed behind Franklin, apparently is not; Franklin has unconsciously sought and brought about his own fate. Because the desire to die was an unconscious drive, death comes as an equivocation, in the form of Cometipare, who, though he was unable to see it, exactly represents Franklin's yen. His plea, "Scacciapensieri scacciami i pensieri," was the evocation—and equivocation—of the wish to ignore himself and his drives, developed further in his attempts to convince himself of outside forces driving his actions. Franklin, whose name is a play upon the Italian "franco," that is, "sincere, genuine, frank," is actually quite the opposite—he is deluded by his own self-fabricated illusions: that he has no capacity for free will, that he is not the master of his volition, that

he does not motivate himself into independent action. The misconceptions are numerous and have been long-standing: first, he was lured to this city by Dolores and the habitual, ritualistic position she occupied in is mind; then, he was made to work by Bolivar. Later, when Cometipare asks him if she might accompany him back to his hotel, he responds, "La responsabilità è tua," thereby removing himself from a position of responsibility and, in effect, conscience. What Franklin cannot escape or elude is the voice of his *unconscious.* Like Rigoletto, whose text within the text mirrors the story of "Cambio di mano," Franklin has been betrayed, but the culprit has been none other than himself. Bolivar has lived up to his name, having been a means by which Franklin has been "liberated" from the overbearing weight of his past and of the present, but Franklin is responsible for the "slips of the tongue [that] amount to self-betrayal" (91), which are the equivocations constantly surrounding him.

Tabucchi would be reluctant and even unwilling to admit to any truth behind the Freudian *lapsus,* but Tabucchi himself has constructed the story in a way that effectively proves that the "equivoci" which punctuate his characters' tales are in fact important. The word "scherzo" is omnipresent throughout the story, both inserted frequently into the narrative and thematically apparent in *Rigoletto,* where the title character is the court jester, alluded to in the opera's opening, *Le roi s'amuse.* The "scherzo" is the "cambio di mano"—the change or sleight of hand that moves the ever-ambivalent Franklin from the realm of the conscious to obeying the voice of the unconscious, where he makes his first definitive decision, finally achieving his ultimate desires and mastering his own fate.

Anna Santos
University of California, Los Angeles

NOTES

[1] Tabucchi, Antonio, in *Conversaciones con Antonio Tabucchi.* (My translation.)

WORKS CITED

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*, In *Group Psychology and Other Works*. From *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XVIII*. Trans. James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alex Strachey and Alan Tyson. London: The Hogarth Press, 1960, 1978.

-----. "Slips of the Tongue." In *The Psychopathology of Everyday Life*. From *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. VI*. Trans. James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alex Strachey and Alan Tyson. London: The Hogarth Press, 1960, 1978.

-----. "The Uncanny." In *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998.

Melgosa, Carlos Gumpert. *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

Tabucchi, Antonio. *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli, 1985.

Lo Sguardo Storico Nella Rappresentazione Manzoniana Della Peste

Questo lavoro si propone di evidenziare la concezione storica manzoniana come appare dalla descrizione della peste nei capitoli XXXI-XXXIV de *I promessi sposi.* L'analisi si concentrerà sul rapporto tra lo sguardo dell'autore-narratore, quello della folla e quello di Renzo per mostrare come il modo di guardare alla Storia influenzi sia la rappresentazione, sia il giudizio che di essa si dà nel romanzo. Si paragonerà inoltre, lo sguardo storico di Manzoni con il concetto di sguardo medico elaborato da Foucault nella sua opera *The Birth of the Clinic*; ed infine si tenterà di mostrare come Manzoni sostenga la fallacia di un discorso storico basato sul concetto di causa-effetto per propugnare invece un'analisi che prenda in considerazione anche le possibilita' storiche insite in fatti marginali, anticipando una posizione filosofica che sarà sviluppata in seguito e che pare potersi in qualche modo riavvicinare al modo foucaultiano di pensare la Storia.

Sin dalle prime battute del capitolo XXXI Manzoni chiarisce che il proprio intento è quello di guardare agli eventi storici in modo nuovo:

> E in questo racconto il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto.
> Noi, esaminando e confrontando, con molta diligenza se non altro, tutte le relazioni stampate, … abbiamo cercato di farne non già quel che si vorrebbe, ma qualche cosa che non è stato ancora fatto. (378-379)

La novità consiste nel fondare la storia su una scrupolosa osservazione degli eventi e su una scelta oculata dei fatti essenziali tra quelli menzionati nelle "molte relazioni contemporanee" (379). Tra tutte queste, infatti,

> non ce n'è alcuna che basti da sé a darne [dei fatti] un'idea un po' distinta e ordinata; come non ce n'è alcuna che non possa aiutare a formarla. In ognuna di queste relazioni, senza eccettuarne quella del Ripamonti, la quale le supera tutte per la quantità e per la scelta de' fatti e ancor più, per il modo d'osservarli, in ognuna sono omessi fatti essenziali, che son registrati in altre: in ognuna ci sono errori materiali, che si posson riconoscere e rettificare con l'aiuto di qualche altra, e di que' pochi atti della pubblica autorità, editi e inediti, che rimangono; spesso in una si vengono a trovar le cagioni di cui nell'altra s'eran visti, come in aria, gli effetti. (379)

Il metodo comparativo proposto da Manzoni mira a dare una configurazione dei fatti nella quale le cause e gli effetti siano collegati secondo un principio di concatenazione ragionata, non in base ad un criterio di prevedibilità meccanica. Infatti il principio dell'immutabilità delle conseguenze a partire dalle medesime premesse deve essere il principio informatore delle scienze in senso stretto, ma non quello della Storia, il cui corso non è soggetto ad alcuna ripetizione immutabile.[1]

"Gran mali e grand'errori" (379) infatti, potrebbero sorgere da un esame e da un confronto meccanico delle fonti: "un'idea composta più di giudizi che di fatti ... senza distinzion di tempo, cioè senza intelligenza di causa e d'effetto, di corso, di progressione" (379). Sostenendo il principio della concatenazione ragionata dei fatti in opposizione ad un loro collegamento meccanicistico, Manzoni corregge l'interpretazione finalistica della Storia che tanta fortuna ebbe nell'Ottocento, e ne propone una lettura in cui "la progressione" va considerata, appunto, come ordinamento razionale. Manzoni così presenta il proprio metodo storico:

> Solamente abbiam tentato di distinguere e di verificare i fatti più generali e più importanti, di disporli nell'ordine reale della loro successione, per quanto lo comporti la natura e la ragione d'essi, d'osservare la loro efficienza reciproca, e di dar così, per ora e finché qualchedun altro non faccia meglio, una notizia succinta, ma sincera e continuata, di quel disastro. (379-380)

È necessario ora vedere come Manzoni realizzi il proprio intento programmatico. Nei due capitoli dedicati interamente alla peste, il XXXI e il XXXII, lo scrittore riporta con cura i casi che segnarono l'inizio dell'epidemia e gli eventi che contribuirono a diffonderla. Qui l'autore si tira chiaramente da parte per lasciar parlare i fatti, nascondendo il proprio sguardo dietro agli avvenimenti. Manzoni dà una serie particolareggiata di informazioni mediche ed amministrative sui primi casi di peste e sull'inettitudine delle autorità politiche nel prendere misure atte a contenere il contagio; menziona dati statistici sulla mortalità e sulla popolazione del lazzaretto; infine illustra le reazioni private ai pubblici eventi, culminate nella sconsiderata caccia agli untori. È chiaro però, che pur nell'intento configurativo cui si è accennato poco sopra, l'autore-narratore non può lasciare che la Storia venga rappresentata o recepita acriticamente. Lo scopo del racconto storico è proprio l'espressione di un giudizio corretto. Così lo sguardo nascosto del narratore è anche uno sguardo che si rivela nell'organizzazione del materiale storico.

Fondamentale è dunque la capacità dello sguardo del narratore di distinguere tra argomenti da narrare e da tacere: è in base a tale principio selettivo che Manzoni decide, per esempio, di non includere ne *I promessi sposi* i fatti riguardanti la tortura di Guglielmo Piazza e Giangiacomo Mora e farne invece l'oggetto principale della narrazione ne *La colonna infame*. Da un'organizzazione selettiva dei fatti si ricaverà la configurazione della Storia in base alla quale si potrà formulare un giudizio critico su di essa. Se si considera tale giudizio critico—che è il punto di arrivo dello sguardo—come l'intersezione di scelta e organizzazione dei fatti, lo sguardo del narratore in Manzoni può essere paragonato allo sguardo multiplo foucaultiano inteso come intersezione dei vari punti di vista che il medico deve utilizzare per la sua valutazione. Infatti, come la doppia visione dei punti di vista degli ignoranti e dei vecchi esperti della peste consente di arrivare a comprendere il problema del contagio, tanto da permettere di formulare un giudizio su di esso, così l'operazione di controverifica medica propria dell'incrocio degli sguardi geografici, climatici e simili, fa sì che il dottore riesca a circoscrivere il nucleo individuale dei fenomeni medici collettivi, arrivando a dare una valutazione obiettiva della malattia. Illuminanti al proposito sono le parole di Foucault, il quale afferma che

> the event must be described in detail, but it must also be described in accordance with the coherence implied by multi-perception: being an imprecise form of knowledge, insecurely based while ever partial, incapable of acceding of itself to the essential or fundamental, it finds its own range only in the cross-checking of viewpoints, in repeated, corrected information, which finally circumscribes, where gazes meet, the individual, unique nucleus of these collective phenomena. (*Birth* 25)

Il paziente dunque, non può giudicare la patologia che lo colpisce per mezzo di uno sguardo che si rifletta su se stesso. Se fosse in una situazione di auto-osservazione, il paziente sarebbe contemporaneamente colui che guarda e colui che è guardato. Gli sarebbe impossibile cioè, formulare un giudizio critico perché avrebbe solo se stesso come termine di confronto. Così in Manzoni, allo sguardo discriminatorio e critico del narratore—quello che osserva, discerne e confronta la molteplicità dei punti di vista—si accosta, per contrasto, lo sguardo acritico e unilaterale della folla, che vede senza esaminare e senza paragonare i dati ad una controverifica nella realtà, e che, per questo, compie dei grossolani e tragici errori di valutazione. È questo il caso soprattutto dello sguardo dettato dalle passioni umane[2] le quali, a causa del loro moto incontrollato ed egoistico, impediscono alla folla di vedere e la spingono a formulare giudizi irrazionali e infondati. Così avviene per esempio, nella vicenda del protofisico Settala: anziché essere apprezzato come uno di coloro che avevano tentato di mettere in guardia contro il contagio, viene additato dalla folla inferocita come un dottore spregiudicato che voleva diffondere la peste per dare più lavoro ai medici. In questo suo scambiare gli effetti per le cause, lo sguardo deformante della folla trasforma la limpidezza del giudizio nella torbidità del pregiudizio.

La passione più perniciosa della folla è quella di voler vedere a tutti i costi una causa in ogni fatto storico, anche nel più fortuito. Così, non riuscendo a distinguere i fatti accidentali da quelli collegati con un rapporto di necessità alla vicenda storica di cui è partecipe, la folla non può che dare una valutazione basata su idee preconcette che non si dà pena di verificare nella pratica. Nel suo modo di guardare, la folla si comporta in maniera opposta al narratore manzoniano e al medico foucaultiano, a coloro cioè, che nel descrivere un evento o una

malattia devono fare attenzione a distinguere i fatti e i sintomi necessari da quelli solo fortuiti e accidentali.[3] Lo sguardo della folla è lo sguardo acritico e generalizzante dell'immaginazione: la verità non è più basata sulla verifica dei fatti, bensì sulla verosimiglianza di un'ipotesi. Tale ad esempio, è il caso delle presunte unzioni, che da evento accidentale o burlesco si trasforma, nella mente della folla, nella vera causa della peste. Le unzioni sono assunte a spiegazione della malattia per il solo fatto di essere considerate il motivo dell'epidemia dalla maggioranza delle persone. Il discorso della maggioranza, irrazionale, acritico e guidato dalle passioni, si impone come veritiero perché segue un'opinione prefabbricata e desiderata; cosicché la folla mistifica i fatti sovrapponendo ad essi la maschera della verità. La folla non osserva e non verifica; essa vede ciò che si aspetta di trovare, non ciò che obbiettivamente esiste:

> Mentre il tribunale cercava, molti nel pubblico, come accade, avevan già trovato. Coloro che credevano esser quella un'unzione velenosa, chi voleva che la fosse una vendetta di don Gonzalo Fernandez de Cordova, per gli insulti ricevuti nella sua partenza, chi un ritrovato del cardinal di Richelieu, per spopolar Milano, e impadronirsene senza fatica; altri, e non si sa per quali ragioni, ne volevano autore il conte di Collalto, Wallenstein, questo, quell'altro gentiluomo milanese.... Con una tal persuasione che ci fossero untori, se ne doveva scoprire quasi infallibilmente: tutti gli occhi stavano all'erta; ogni atto poteva dar gelosia. E la gelosia diveniva facilmente certezza, la certezza furore. (390 e 393)

Lo sguardo della folla, contrariamente a quello del narratore, è anche incapace di astrazione. Mentre il narratore condivide lo sguardo del medico Settala, che aveva individuato l'origine dell'epidemia nell'invisibile diffusione virologica, la folla ha bisogno di una prova visibile che mostri l'esistenza della peste. Così, per convincere la folla della diffusione della malattia, il tribunale della sanità trova un modo molto icastico "di parlare agli occhi" (390) e, tra il divertimento generale delle feste pentecostali, decide di mostrare i corpi nudi e segnati dalla pestilenza di un'intera famiglia sterminata dall'epidemia. Per la folla è credibile solo ciò che, come nel caso appena citato, è visibile. A volte persino il visibile non è credibile, come nell'esempio

della famiglia del protofisico, colpita anch'essa dalla peste: nonostante le prove tangibili della malattia sui corpi dei familiari del medico, la folla continuava a negarne l'esistenza. Poiché per la folla il credibile non è sempre legato alla manifestazione visibile di un fatto, la conferma della realtà non avviene attraverso i sensi—lo sguardo—bensì attraverso i sentimenti:

> S'era visto di nuovo, o questa volta era parso di vedere, unte muraglie, porte d'edifizi pubblici, usci di case, martelli. Le nuove di tali scoperte volavan di bocca in bocca; e, come accade più che mai, quando gli animi son preoccupati, *il sentire* faceva l'effetto del vedere. (392, corsivo mio)

Oltre ad una differenza qualitativa rispetto allo sguardo del narratore, lo sguardo della folla, disorientato da quegli scambi referenziali di cui si è parlato, denota anche una differenza spaziale: mentre il narratore getta il proprio sguardo sulla storia da una posizione privilegiata al di fuori di essa, la folla è rinchiusa all'interno degli eventi storici e prigioniera del proprio limitato punto di vista. Ciò è espresso dal fatto che il narratore riesce a vedere i fatti anche dietro alla maschera che è stata costruita su di essi, mentre la folla non può che ciecamente sentirne gli effetti sul proprio corpo.

Una tipologia simile a quella narratore-che-vede/folla-che-sente viene riproposta, ma con esiti diversi, anche nell'analisi foucaultiana del rapporto che il medico ed il paziente instaurano col visibile e l'invisibile. Per il critico francese, il paziente non può fare a meno di mostrare e di sentire i sintomi della malattia. Al medico, dunque, spetta il compito di guardare al di là di ciò che viene mostrato, con lo scopo di vedere e organizzare il mondo della malattia in base alla sua manifestazione visibile. Dirigendo il proprio sguardo dietro al sensibile e al visibile, il medico riesce a svelare la patologia della malattia il cui corso è riconoscibile—nonostante assuma forme particolari in ciascun individuo—perché, nel suo essere pristinamente puro, è esente da cambiamenti ontologici. Il paziente di Foucault è necessario al medico perché è in un certo senso, la cartina tornasole della malattia: infatti, manifestando sul proprio corpo i segni del male, consente al dottore di rintracciare e riconoscere l'infermità nella sua purezza. Al proposito Foucault afferma che

> the order of the disease is simply a 'carbon copy' of the world of life; the same structures govern each, the same forms of division, the same ordering.... In disease one *recognizes* (*reconnaît*) life because it is on the law of life that *knowledge* (*connaissance*) of the disease is also based. (7)

Così come il paziente è necessario al dottore per una corretta valutazione della malattia, la folla è necessaria al narratore perché manifesta, con le proprie azioni, i sintomi del proprio errore di giudizio sulla Storia.

In Manzoni, però, la folla che sente e non vede viene considerata totalmente al di fuori dell'ordinamento razionale della realtà. Questa valutazione negativa della folla segna la differenza principale tra la concezione manzoniana e quella foucaultiana della Storia: mentre per lo scrittore italiano la folla è la manifestazione dell'irrazionalità—esattamente ciò che bisognerebbe eliminare dalla Storia—per il critico francese il paziente è assolutamente imprescindibile per una valutazione corretta della realtà. In fatti, impersonificando la deviazione dalla norma, il paziente è l'elemento che permette la comprensione della realtà.[4]

Diverso da quello della folla e da quello del narratore è lo sguardo di Renzo. Guardando alla folla come alla presenza dell'irrazionale nella Storia, il narratore giudica dall'esterno tutto ciò che la società inetta non ha fatto per comprendere e prevenire il contagio. Così condanna, ad esempio, la mancanza di perspicacia delle autorità cittadine alla prima manifestazione della peste e la loro mancanza di un piano d'azione (380 e segg.). Renzo, al contrario, non occupa la posizione privilegiata di chi guarda alla Storia dal di fuori. Egli, anzi, è completamente immerso in essa, proprio al pari della folla con la quale tende a confondersi, come durante la rivolta dei forni in occasione del suo primo viaggio a Milano. Renzo non ha neanche a disposizione quell'abbondanza di informazioni storiche da cui può trarre profitto lo sguardo, spazialmente e temporalmente, a 360 gradi del narratore. La sua è una prospettiva geograficamente molto limitata: non sa dove sono Lucia, Agnese e padre Cristoforo; non sa degli effetti devastanti della peste a Milano, né delle condizioni in cui sono state lasciate la sua casa e la sua vigna. Eppure, nonostante la sua debole e incompleta prospettiva, Renzo si trova in un'eccezionale

posizione di forza all'interno della Storia: egli infatti è lo scampato, il malato miracolosamente sfuggito alla morte, colui che si è affacciato al bordo marginale della non-vita e ne è ritornato indietro. In una posizione ancora più marginale di quella degli appestati perché è uno dei pochissimi che hanno contratto la peste e sono riusciti a sopravviverle, Renzo può muoversi liberamente dallo spazio dei malati a quello dei sani, dalla marginalità alla normalità, e viceversa: Renzo simbolizza la marginalità divenuta potere.[5]

Questa nuova condizione di forza si concretizza per Renzo in una rinnovata capacità di osservare—per lo meno fino al ricongiungimento con Lucia—senza passioni travolgenti: senza i timori incontrollabili della folla nei riguardi degli untori e senza lo schieramento di parte del narratore. Osservare dal di fuori, ma contemporaneamente anche dal di dentro della Storia, gli offre il privilegio pressoché unico di vedere e paragonare la norma e la deviazione.

Lo sguardo di Renzo è descritto durante il viaggio che, dal paesino del bergamasco in cui si era rifugiato dopo la rivolta dei forni, lo porta prima al suo villaggio e poi a Milano in cerca di Lucia. Renzo vede case abbandonate e villaggi pressoché disabitati. È lo spettacolo deprimente di una società devastata, che è stata spogliata non solo della manifestazione visibile della propria civiltà, ma anche dei segni invisibili della dignità umana che su quella civiltà era stata costruita.

Se la civiltà e la dignità umana sono morte, lo è anche la natura curata dall'uomo. A prendere il sopravvento sull'opera regolatrice degli uomini è la natura incolta, selvaggia e senza regole della vigna di Renzo:

> S'affacciò all'apertura (del cancello non c'eran più neppure i gangheri); diede un'occhiata in giro: povera vigna! Per due inverni di seguito, la gente del paese era andata a far legna "nel luogo di quel poverino," come dicevano. Viti, gelsi, frutti d'ogni sorte, tutto era stato strappato alla peggio, o tagliato al piede.... Era un guazzabuglio di steli che facevano a soverchiarsi l'uno con l'altro nell'aria, o a passarsi avanti, strisciando sul terreno, a rubarsi insomma il posto per ogni verso; ... là una zucca selvatica, co' suoi chicchi vermigli, s'era avviticchiata ai nuovi tralci d'una vite; la quale, cercato invano un più saldo sostegno, aveva attaccati a vicenda i suoi viticci a quella; e, mescolando i loro deboli steli e le loro

> foglie poco diverse, si tiravan giù, pure a vicenda, come accade spesso ai deboli che si prendon l'uno con l'altro per appoggio. (414-415)

In questo punto ancora iniziale del viaggio di Renzo, il suo sguardo recepisce pressoché esclusivamente gli effetti e le conseguenze della peste, differenziandosi anche in questo dallo sguardo del narratore, che invece è in grado di collegare origini e conseguenze in quella concezione configurativa della Storia che si è tentato di spiegare in precedenza. Lo sguardo di Renzo è limitato, ma, nel cogliere gli effetti dell'evento storico, si avvicina ad una sintesi interpretativa tanto più importante in quanto necessaria premessa di qualsiasi vero processo visivo e conoscitivo. Infatti, per vedere correttamente la portata di un avvenimento, è indispensabile conoscerne la sintomatologia. Solo così se ne può poi valutare, in sede comparativa, la deviazione dalla norma.

La sfera mentale in cui si muove Renzo sembra essere proprio quella del confronto della deviazione con la normalità. Ciò appare per esempio, nel suo incontro con Tonio, il compare intelligente e sveglio che lo aveva aiutato nel tentativo non riuscito di imporre a Don Abbondio il matrimonio con Lucia. Avvicinandosi a Tonio, seduto per terra e in "un'attitudine d'insensato" (412), Renzo non lo riconosce immediatamente e lo scambia per Gervaso, il fratello tonto e imbambolato di Tonio. È proprio nel paragone tra quello che era stato il volto normale di Tonio e la sua differenza fisionomica nella situazione attuale, che Renzo comprende la portata della devastazione operata dalla peste:

> e dopo pochi passi, vide infatti un uomo in camicia, seduto in terra, con le spalle appoggiate a una siepe di gelsomini, in un'attitudine d'insensato; e, a questa, e poi anche alla fisionomia gli parve di raffigurar quel povero mezzo scemo di Gervaso, ch'era venuto per secondo testimonio alla sciagurata spedizione. Ma essendosegli avvicinato, dovette accertarsi ch'era in vece quel Tonio così sveglio che ce l'aveva condotto. La peste, togliendogli il vigore del corpo insieme e della mente, gli aveva svolto in faccia e in ogni suo atto un piccolo e velato germe di somiglianza che aveva con l'incantato fratello. (412)

Qui la peste funziona da cartina tornasole: essa, infatti, manifesta "le rotture", cioè quelle invisibili possibilità di svolgimento del reale che si rivelano solo in determinate condizioni storiche. In tal senso la peste può essere interpretata foucaultianamente come il mezzo che consente alla Storia di "venire fuori" dall'archeologia del corpo o, per usare un termine caro al critico francese, di "sorgere" (da intendere nel senso di *entstehen* in cui lo considera Foucault in *Language* 148-149). Scavando sotto l'apparente aspetto esteriore di Gervaso, viene fuori Tonio.[6] Nell'impossibilità di vedere chiaramente i fatti storici la peste manifesta e visualizza in modo incontestabile l'altra faccia dell'evento storico, quella che normalmente rimane "velata".

Andando a Milano, Renzo, vede nei suoi effetti sulle persone ciò che tornando al paese aveva visto solo nelle sue conseguenze su case e cose. Lì infatti, incontra i primi guardinghi viandanti, esseri tornati primitivi che difendono il loro territorio e la loro vita al pari quasi di bestie feroci, come il sospettoso viandante che brandisce il proprio bastone per paura del contagio. Entrando a Milano, vede anche l'abbandono e la solitudine silenziosa della città ormai straboccante di morti, tra cui pensa con inquietudine che possa trovarsi anche Lucia (421). Ancora fino a questo momento, Renzo aveva interpretato i dati del visibile in maniera soggettiva. I fatti su cui Renzo esprime un'opinione non sono confermati da una verifica pratica e obiettiva: Lucia potrebbe essere tra i cadaveri oppure potrebbe essere ancora viva. Renzo è dunque ancora nella posizione della folla che formula pareri senza avere le prove di ciò che pensa, o senza basare i propri pensieri sull'esperienza personale.

Lo scarto verso un'interpretazione oggettiva avviene nel momento in cui Renzo incontra un gruppo di appestati che vengono condotti al lazzaretto. Stimolato dalla vista, tra i malati, di alcuni bambini che invocano le madri che non sono con loro, Renzo fa una serie di supposizioni sulle condizioni che hanno costretto le madri a lasciar soli i figli. Mentre in un primo momento pensa che i bambini siano soli perché probabilmente le madri sono state colpite anche loro dalla peste, in un secondo tempo gli sembra più plausibile che le madri, nella loro sofferenza, abbiano dimenticato persino di occuparsi dei propri figli (429). Qui il processo interpretativo di Renzo si differenzia dal giudizio incompleto ed astratto che dei fatti aveva dato durante la rivolta dei forni o nell'episodio appena citato riguardante Lucia. Ora il suo parere si basa sull'elaborazione di ipotesi generate

dalla propria esperienza di contatto diretto con la malattia e sulla verifica di quelle ipotesi nella realtà. Nel caso dei bambini condotti al lazzaretto senza le mamme, Renzo parte da una causa scontata come quella dell'amore materno—per il quale le madri, anche se malate, mai avrebbero potuto abbandonare i figli—e arriva ad una conclusione più vera, legata alla propria esperienza dell'epidemia come fattore di annullamento dei più comuni legami pubblici e personali.

È qui che Renzo si trasforma da testimone in interprete. È qui, infatti, che il suo sguardo si approfondisce per guardare oltre le convenzioni stratificate e acriticamente accettate della società. In questo suo tentativo di cogliere l'essenza della realtà, egli si avvicina sia allo sguardo superiore a quello della folla, proprio del narratore manzoniano, sia a quello critico del medico foucaultiano. Renzo è contemporaneamente sopra e dietro la realtà che guarda.

Il riferimento allo sguardo del narratore consente di avanzare alcune ultime considerazioni sul metodo storico che Manzoni propone ne *I promessi sposi*. L'idea della Storia come concatenazione ragionata degli eventi sembra essere il punto forte dello scrittore, a giudicare dalle numerosissime riflessioni su di essa presenti nel romanzo, e in genere in tutta l'opera manzoniana. Ciò che intriga di più al riguardo è l'identificazione fra l'interpretazione manzoniana della storia e una visione teleologico-provvidenzialistica. Non c'è dubbio che un tale indirizzo sia chiaramente riconoscibile nel pensiero di Manzoni, eppure sorprende che il metodo storico da lui proposto segua principi non propriamente teleologici. I suoi criteri sembrerebbero anzi caratterizzati da un preciso intento razionale di osservazione scrupolosa del reale e non parrebbero facilmente riconducibili ad un'ipotesi di predestinazione teleologica. Si consideri al riguardo la dichiarazione di Manzoni circa il proprio metodo: "osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare" (391).

Tale cautela comporta, da una parte, il riconoscere e l'accettare l'accidentalità degli eventi, dall'altra il non lasciarsi ingannare da un'allettante ma deviante causalità meccanicistica. Gli esempi più eclatanti in cui l'accidentalità viene rifiutata dalla folla come spiegazione dei fatti storici si trovano nel capitolo XXXII: uno è il caso dell'anziano signore che viene accusato di essere un untore semplicemente perché qualcuno lo aveva visto spolverare col mantello un banco della chiesa prima di mettersi seduto; l'altro è l'episodio dei

tre francesi amanti dell'arte che toccano con una mano la parete del duomo, gesto in cui tutti pensano di riconoscere l'operato degli untori. Criticando la tendenza che attribuisce a qualsiasi evento, anche il più marginale e accidentale, una qualche causalità, Manzoni condanna anche il rigido atteggiamento di coloro che considerano la realtà come il prevedibile meccanismo di una macchina. A più riprese lo scrittore ribadisce di non condividere un'analisi del tipo causa-effetto, le cui conseguenze possono essere fatali non solo per la correttezza interpretativa, ma anche per le sofferenze personali collegate ad un giudizio sbagliato.[7]

Per tali motivi Manzoni sostiene—e tenta di realizzare praticamente quando descrive l'origine della peste—un metodo basato su una giustapposizione degli eventi storici che faccia sorgere il fatto quasi di per se stesso da una ragionata concatenazione di avvenimenti. Ad un'attenta lettura dei capitoli XXXI e XXXII si nota che Manzoni evita scrupolosamente un discorso meccanicistico, così da limitarsi a disporre i fatti più rilevanti della diffusione dell'epidemia "nell'ordine reale della loro successione" (379).

Evitare un metodo basato sulle motivazioni e le conseguenze dei fatti e concentrarsi invece sulla "loro efficienza reciproca" (380) voleva dire riconoscere implicitamente la possibilità di svolgimenti storici marginali—al di fuori, cioè, di una norma rigidamente meccanicistica. Benché Manzoni si differenzi dalla concezione medico-storica foucaultiana nel condannare la deviazione della folla dalla norma, e non ne avvalori il carattere complementare di elemento al margine della società come sostiene Foucault, egli intuisce la complessità del rapporto necessità-possibilità all'interno della Storia. Sganciarsi da una concezione meccanicistica della necessità storica voleva dire lasciar aperta la possibilità a tutti quei fatti che non si erano realizzati, ma che sarebbero potuti accadere.[8]

Aprendo la strada dell'analisi storica alla possibilità della non-Storia, Manzoni formula un'interpretazione non troppo lontana dalla concezione foucaultiana. Infatti per il critico francese, la Storia, intesa come "emergenza" dei fatti voluti dai potenti in opposizione a quelli imposti agli emarginati, non potrebbe attuarsi e spiegarsi senza una situazione di marginalità; esattamente come neanche la Storia di Milano durante la peste del 1630 sarebbe potuta emergere senza l'aspetto marginale degli appestati e delle manifestazioni irrazionali della folla. È tramite la giustapposizione tra questa situazione storica

marginale e gli eventi tradizionalmente più rilevanti, nel confronto cioè tra possibilità e necessità, che per Manzoni si può conoscere appieno la vera portata del fatto storico: "il positivo non è, riguardo alla mente, se non in quanto è conosciuto; e non si conosce, se non in quanto si può distinguerlo da ciò che non è lui."[9]

Rifiutando la necessità come premessa e conseguenza dei fatti storici—liberando dunque il campo da pregiudizi teleologici—Manzoni può ancora parlarci dalla lontananza del proprio tempo e suscitare echi tuttora attuali nel modo moderno di pensare la Storia.

Tiziana Serafini
University of California, Los Angeles

NOTE

[1] A questo proposito si veda Manzoni, *Del romanzo storico*: "per storia intendo qui, non la sola narrazione cronologica d'alcune specie di fatti umani, ma qualsiasi esposizione ordinata e sistematica dei fatti umani" (843).

[2] Lo stesso concetto è ribadito nell'introduzione a *La colonna infame*, in un passo in cui Manzoni afferma che "crediamo che non sarà senza un nuovo e non ignobile frutto, se lo sdegno e il ribrezzo che non si può non provarne ogni volta, si rivolgeranno anche, e principalmente, contro passioni che non si possono bandire, come falsi sistemi, né abolire, come cattive istituzioni, ma render meno potenti e meno funeste, col riconoscerle ne' loro effetti, e detestarle" (28).

[3] Con riferimento alla necessità di contro all'accidentalità dei sintomi, si veda Th. Sydenham: "He who describes a disease must take care to distinguish the symptoms that necessarily accompany it, and which are proper to it, from those that are only accidental and fortuitous, such as those that depend on the temperament and age of the patient" (citato in Foucault, *Birth* 8).

[4] In tal senso pare lecito interpretare queste parole di Foucault: "the doctor's gaze is directed initially not towards that concrete body, that visible whole, that positive plenitude that faces him—the patient—but towards intervals in nature, lacunae, distances in which there appear, like negatives 'the signs that differentiate one disease from another, the true from the false, the legitimate from the bastard, the malign from the benign'" (*Birth* 8).

[5] Manzoni paragona l'immunità e la mobilità di Renzo alla privilegiata situazione dei cavalieri medievali: "I pochi guariti dalla peste, erano, in mezzo al resto della popolazione, veramente come una classe privilegiata.

Una gran parte della gente languiva o moriva; e quelli che erano stati fin allora illesi dal morbo, ne vivevano in continuo timore.... Quegli altri all'opposto, sicuri a un di presso del fatto loro ... giravano per mezzo al contagio franchi e risoluti; come i cavalieri d'un epoca del medio evo, ferrati fin dove ferro ci poteva stare, e sopra palafreni accomodati anch'essi per quanto era fattibile, in quella maniera andavano a zonzo" (*Promessi sposi* 411).

[6] Spiegando il termine *Herkunft* (discesa), preso in prestito da Nietzsche, Foucault afferma: "The body manifests the stigmata of past experience and also gives rise to desires, failings, and errors. These elements may join in a body where they achieve a sudden expression, but as often, their encounter is an engagement in which they efface each other, where the body becomes the pretext of their insurmountable conflict" (*Language* 148).

[7] Ci si riferisce in particolare agli eventi narrati nella manzoniana *La colonna infame*, in cui gli innocenti Guglielmo Piazza e Giangiacomo Mora furono torturati ed uccisi ingiustamente.

[8] Ad una tale concezione della possibiltà storica si allude anche in queste parole de *La colonna infame*: "Noi abbiam cercato di metterla in luce [la verità], di far vedere che que' giudici condannaron degl'innocenti, che essi, con la più ferma persuasione dell'efficacia dell'unzioni, e con una legislazione che ammetteva la tortura, *potevano* riconoscere innocenti" (26, corsivo mio).

[9] *Del romanzo storico*, 843-844.

BIBLIOGRAFIA

Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic*. New York: Vintage Books, 1994.

-----. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.

Manzoni, Alessandro. "Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione". In *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*. Ed. Giuseppe Lesca. Firenze: G. Barbèra Editore, 1928.

-----. *I promessi sposi*. Milano: Editoriale Lucchi, 1965.

-----. *La colonna infame*. Bologna: Cappelli Editore, 1973.

La Bambola Di Pietra: Il Dolore Del Ricordo, Il Ritorno Del Rimosso, L'Incomunicabilità E Il Silenzio In *L'Attrice* Di Edith Bruck

Edith Bruck è una sopravvissuta all'Olocausto e allo sterminio di milioni di ebrei in un'Europa in preda alla follia nazista. Nata in Ungheria nel 1920, è stata deportata con la famiglia a soli dodici anni a Dachau e Auschwitz. Alla fine della guerra si è trasferita in Italia ed ha dedicato la sua esistenza a testimoniare la sua esperienza nel Lager. Ha scritto, infatti, numerosi romanzi su quest'argomento, *Nuda proprietà, L'attrice, Transit, Due stanze vuote,* e un testo autobiografico, *Chi ti ama così.* Ha realizzato film in collaborazione con il marito Nelo Risi come *L'altare della patria* nel 1986. È in continuo pellegrinaggio nelle scuole italiane e europee con il compito di mantenere viva la memoria della Shoah. Sembra seguire alla lettera le parole dell'amico Primo Levi all'inizio di *Se questo è un uomo*:

> Meditate che questo è stato:
> Vi comando queste parole.
> Scolpitele nel vostro cuore
> Stando in casa andando per via,
> Coricandovi alzandovi;
> Ripetetele ai vostri figli. (*Se questo è un uomo* 2)

Edith Bruch le ripete continuamente nei suoi testi.

Di particolare interesse è il romanzo *L'attrice* pubblicato nel 1995. Esso non descrive gli orrori dell'"universo concentrazionario". L'attenzione è focalizzata sull'esistenza di una sopravvissuta a più di quarant'anni di distanza dal suo internamento nei campi. Ormai adulta e cinquantenne, l'"americana" Linda Stone ha cercato di dimenticare un passato scomodo e di nascondersi da se stessa cambiando nome e facendo l'attrice di professione, recitando sempre una parte. Ciò le ha permesso di coprire il vuoto e il buio che ha dentro di sé, di essere un'altra. Tuttavia, si lascia sfuggire la verità sulla vita passata con il suo avvocato, agente e amante Frank. Egli vede la possibilità di rilanciare la carriera in discesa di Linda rivelando ai media la sua vera identità, rimasta ignorata da tutti. Un avido

produttore, da lui informato, decide di realizzare un documentario sul ritorno di Linda in Germania, a Dachau, sulle tracce del suo passato. Lei è dapprima riluttante. Deve affrontare ciò da cui era fuggita per lunghi anni. Poi ritorna nel paese dove ha vissuto l'orrore.[1] Di conseguenza questo romanzo non si concentra sulla descrizione dell'orrore e della bestialità ma su ciò che accade successivamente ai sopravvissuti, in particolare ad una bambina. Troviamo i temi del desiderio di affetto, della rimozione dell'esperienza traumatica, della paura di non essere creduti. Con il ritorno a Dachau di Linda riappare lo spettro, noto a molti superstiti, dell'incomunicabilità dell'esperienza vissuta accanto a quello del ritorno del rimosso. Il linguaggio utilizzato per descrivere questi processi si rifà direttamente alla sfera psicanalitica, che ha analizzato a fondo questi meccanismi dell'animo umano. Edith Bruck utilizza e ripete termini che si rifanno al pensiero psicanalitico in modo quasi compulsivo. Il lettore deve capire che si fa l'ingresso in una sfera non pienamente afferrabile, nell'inconscio dell'attrice sopravvissuta.

Egli impara dapprima a conoscere un'attrice viziata, nevrotica, capricciosa. Viene spesso paragonata ad una bambina e l'aggettivo "infantile" è frequente nel testo. Si legge infatti: "-Ho capito ho capito!- la prevenne l'attrice allontandandola da sé con un gesto brusco, *infantile*, irragionevole" (*L'attrice* 8). Oppure: "-Mi avrà sentito? È arrabbiato?—volle accertarsi subito [l'attrice], con un'ombra di pentimento *infantile* nel tono della voce" (*L'attrice* 9; corsivo mio). La governante si prende cura di lei come una tenera tata. La asciuga dopo il bagno, la imbocca (*L'attrice* 14). La tratta come una bimba da curare e controllare:

> "Ti porto la colazione? No, non fumare!" la sgridò [Kate], fermandole la mano che si protendeva verso il pacchetto di sigarette. "Mettiti un po' in ordine" la pregò lasciando la stanza, dopo aver constatato che l'espressione di Linda cominciava ad assomigliare a quella di una bambina privata del suo giocattolo preferito. (*L'attrice* 9)

Tuttavia questa sembra essere una facciata. Appare talvolta in Linda "qualcosa di troppo adulto, di vecchio, di misterioso, che [Kate] non aveva mai capito fino in fondo. Non riusciva a spiegarselo neppure Veronika, la migliore amica di Linda, la sua amata sarta, per la quale

Kate aveva lavorato oltre vent'anni" (*L'attrice* 10). Si continua: "Quante volte s'erano chieste, Kate e Veronika, che cosa poteva essere quell'espressione di improvvisa paura che compariva nello sguardo dell'attrice anche nei suoi periodi migliori e in occasione dei successi più strepitosi" (*L'attrice* 10-11).

Linda Stone sembra essere un mistero: bambina e vecchia allo stesso tempo. Solo successivamente veniamo a scoprire il suo passato nei Lager. Si comprende allora che la donna adulta Linda è una bambina alla ricerca di amore, di affetto e di protezione negatole in passato. Con Kate si comporta come "una sorta di bambina adulta più che meritevole d'amore" (*L'attrice* 82). D'altro lato la bambina che Linda era, Judith Adler, e che ha rinchiuso e cercato di soffocare dentro di sé, è una vecchissima donna che ha visto tutto l'orrore e la brutalità del mondo.

La traumatica esperienza infantile ha tolto a Linda ogni sicurezza e fiducia nell'umanità.[2] Si sente priva di protezione, esposta a tutto. Desidera fortemente un luogo dove sentirsi sicura e amata, dove il padre e la madre, che le sono stati tolti e sono ormai scomparsi, possono riapparire. Li cerca nelle figure della governante Kate e dell'ex-marito Jakob. Non a caso le sue sensazioni, quando ritorna nella bottega del vecchio sarto Jakob a Brooklyn, sono descritte nel modo seguente: "Stava pensando a tante di quelle cose tutte insieme che non riusciva ad afferrare più niente. Si sentiva priva di peso, un po' galleggiante come nell'utero materno" (*L'attrice* 50). Jakob l'ha protetta e salvata dalle attenzioni sessuali dello zio. Il loro matrimonio è stato puro. Non l'ha mai toccata con un dito. Le ha fatto da padre e come il padre le ha regalato una bambola di nome Linda (*L'attrice* 82). Kate le fa invece da madre, l'accudisce e la sorveglia. Linda ha bisogno di lei e lontana da New York, a Dachau, toglie dalla valigia "l'impermeabile di Kate, che aveva portato con sé, senza che Kate se ne accorgesse, presa com'era dal dolore della sua partenza" (*L'attrice* 143). Ed è con questo impermeabile che si avvia a visitare il campo, con "questo rifugio caldo, un nascondiglio in cui sparire dentro" (*L'attrice* 143). È il suo supporto nel viaggio di ritorno al passato.

Questa ricerca di una famiglia, di calore e affetto umano negli adulti sopravvissuti da bambini ai campi di concentramento viene perfettamente descritta nello studio sui bambini ad Auschwitz *Children*

of the Flames: Dr. Josef Mengele and the Untold Story of the Twins of Auschwitz di Lucette Matalon Lagnado e Sheila Denkel del 1991.

> A few of the twins insisted that they had no memories of Auschwitz whatsoever. Instead, they dwelt on the sadness of their postwar adult lives--their emotional upheavals, physical breakdowns, and longings for the dead parents they had hardly known. (*Children of the Flames* 8)

Sembra incredibile. Tali bambini sono stati cavie da laboratorio. Tuttavia ciò che li fa maggiormente soffrire da adulti è la mancanza di affetto e di sicurezza dell'infanzia, di punti di riferimento in un mondo caotico e incomprensibile. Ci si sente senza riparo ed è ciò che si ricerca poi nella vita adulta: un luogo dove rifugiarsi e sentirsi protetti. Ecco perché Linda si rinchiude nella sua casa di New York senza quasi mai uscire e si nasconde sotto le coperte del suo letto "nascosta, seppellita, ... diventando una sorta di feto informe avvinghiato al proprio corpo come se non volesse uscirne mai" (*L'attrice* 7). Il grembo materno, chiuso e caldo, protegge ed è quello cui aspira l'attrice orfana.

Altro fenomeno è la rimozione del ricordo che giunge talvolta alla totale amnesia. Ecco le osservazioni del sociologo tedesco Gerhard Durchlacher, sopravvissuto a Birkenau, dopo aver intervistato venti bambini internati nello stesso campo.

> Misha ... looks helplessly at me and admits hesitantly that the period in the camps is wiped out from his brain.... With each question regarding the period between December 12, 1942 till May 7, 1945, he admits while feeling embarrassed that he cannot remember anything. Jindra ... had to admit that he remembers almost nothing from his years in the camps.... From the winter months of 1944 until just before the liberation in April 1945, only two words stayed with him: Dora and Nordhausen. In a flash I understand his amnesia, and shocked, I hold my tongue. Dora was the hell which almost nobody survived, was it not? Underground, without fresh air or daylight, Hitler's secret weapon of destruction, the V-2 rocket, was made by prisoners. Only the dying

> or the dead came above the ground, and Kapos, and guards. (*The Search* 129)

Per comprendere a fondo le ragioni della rimozione non si può non far riferimento a quel "trattato" sui campi di concentramento che è *I sommersi e i salvati* di Primo Levi, un'analisi del mondo travolto dall'orrore e dei suoi protagonisti, vittime e carnefici. Esso può essere letto come vero e proprio commentario al romanzo di Edith Bruck, una guida alla comprensione del testo e della figura della protagonista. Afferma Levi nel capitolo significativamente intitolato "La memoria dell'offesa":

> Intendo esaminare qui i ricordi di esperienze estreme, di offese subite o inflitte. In questo caso sono all'opera tutti o quasi i fattori che possono obliterare o deformare la registrazione mnemonica: il ricordo di un trauma, patito o inflitto, è esso stesso traumatico, perché richiamarlo duole o almeno disturba: chi è stato ferito tende a rimuovere il ricordo per non rinnovare il dolore; chi ha ferito ricaccia il ricordo nel profondo, per liberarsene, per alleggerire il suo senso di colpa. (*I sommersi e i salvati* 662)

Linda Stone, come molte vittime e molti capi nazisti descritti da Levi, non è altro che "il memore [che] è voluto diventare immemore e ci è riuscito: a furia di negare ha espulso da sé il ricordo nocivo come si espelle un'escrezione o un parassita" (*I sommersi e i salvati* 669).[3]
La repressione del ricordo diviene talvolta vera e propria amnesia. È questa la paura di Linda espressa a Frank quando deve girare il documentario:

> "Okay... non hai voglia di ricordare. Capisco ..." aggiunse [Frank]. "E se non potessi ricordare?"
> Esclamò lei ad alta voce, poi tacque di colpo. (*L'attrice* 116)

Non c'è passato per lei, perché troppo doloroso, ma solo presente. Ed esso non è altro che recitare. Fare l'attrice le permette di

fuggire da se stessa, dalla sua identità assumendone altre "linde", pure, non macchiate dal marchio nero del dolore inesprimibile, del ricordo penoso. Da ciò deriva la sua fascinazione per il mondo dello spettacolo. Esso le "era apparso subito come un ambiente meraviglioso di giochi, di trucchi, di mascheramenti, di travestimenti, di nascondigli, in cui si poteva anche cambiare il nome e l'età" (*L'attrice* 37).

Linda Stone non è una donna e un'attrice nel vero senso della parola, è una persona che recita sempre e continuamente in ogni istante della sua esistenza. Ciò è diventata la sua vera natura. Questo le permette di sopravvivere in un universo di cui ha sperimentato la crudeltà. Privata del suo lavoro, Linda si sente sperduta. Le parole di Kate spiegano perfettamente questa condizione: "La mia impressione è che quando tu non reciti non sai che fare della tua vita. Sembri un pesce gettato sulla riva" (*L'attrice* 15). E Linda risponde: "Mi sento finita Kate. È la verità. Piano piano ho scoperto anche io quanto è importante per me il mio lavoro, e cosa significhi non poterlo fare. Non me ne sono resa conto subito. È tremendo Kate. Mi sento come esclusa, eliminata, dispersa" (*L'attrice* 15).

Per salvare questa sua "carriera", questa sua identità fittizia, decide anche di sacrificarsi e tornare sui luoghi della sua pena. Deve salvare l'attrice, la maschera che ha creato. Tuttavia andare a Dachau significa anche ritornare con la memoria al dramma vissuto e immergersi nell'oscurità della sua anima. Il dilemma è forte. Lo rivela Linda a Jakob:

> "Vogliono rivelare chi sono, come mi chiamo veramente e tutto il resto, capisci? Per rilanciarmi. Per pubblicità.... [Dovrei] raccontare ... per esempio di Dachau! È chiaro? Adesso hai capito le loro intenzioni? Le loro idee?"
> "E le tue idee quali sono? Sei qui per questo problema?"
> "Si. Non poter recitare mi è insopportabile, ma lo è anche l'idea del mio agente e di quell'idiota di Braun.... Io non so, sono tentata. Terribilmente... non per i soldi. Per lavorare. Io non so fare nient'altro. Io non esisto se non faccio l'attrice. Non voglio parlare di me, della mia vita, del mio passato; è orribile Jakob". (*L'attrice* 53)

E la sua vita non è stata altro che una lunga e disperata mascherata alla ricerca dell'oblio. Ecco come risponde Linda alle domande degli intervistatori dopo che la sua identità è stata rivelata:

> "Miss Stone, con che stato d'animo ha vissuto nella menzogna per tutti questi anni?"
> "Recitavo. Mi sentivo un'altra".
> "E quando non recitava? Non pensava al suo passato, ai suoi...? Come giustifica il suo comportamento a dir poco assurdo?" concluse il giornalista di turno.
> "Lottavo per non pensare. Se non lavoravo dormivo. So che è assurdo, ma di assurdità è pieno il mondo. Io sono la vittima e il frutto dell'assurdità. Se avessi dimenticato veramente non avrei mai rivelato ciò che ho nascosto". (*L'attrice* 100)

Infatti, come afferma Primo Levi in *I sommersi e i salvati* "la capacità di recitare una parte non è illimitata" (702). Ecco perché Linda Stone rivela inconsciamente la sua identità a Frank. Prima o poi il passato riemerge. Ritorna la vita passata che Linda aveva cercato di allontanare mettendoci una pietra sopra. È significativamente "Stone", "pietra", è il nuovo cognome che si è scelta. Una pietra che rinchiude il passato sepolto come in una tomba. Tuttavia talvolta essa fa sentire il suo peso:

> Si sforzò ripetutamente e sempre più debolmente di non lasciarsi trascinare a fondo da quel peso dentro di lei che pareva un figlio morto, una *pietra nera* che la chiamava. Per tornare indietro si aggrappò al nome di Kate, a quello di Frank, a Braun che le aveva offerto un ruolo veramente. (*L'attrice* 19)

Si assiste a una sorta di dissociazione della personalità tra Judith, la bimba superstite, e Linda, l'attrice. Tale atteggiamento viene spesso osservato nei sopravvissuti come si legge nello studio *Dissociative Phenomena in Former Concentration Camp Inmates* di Ruth Jaffe.[4] Questo fenomeno ha luogo in Linda/Judith dopo la rivelazione della sua

identità ed essa viene data in pasto alla stampa. Si parla di Judith e Linda quasi di come due persone diverse. Durante un'intervista stampa:

> "Che risposte ha Judith Adler per Linda Stone?" intervenne una signora con gli occhiali.
> "Judith Adler ... Judith Adler" rifletté l'attrice.
> "Judith Adler?" ripeté. "È rimasta una bambina senza risposta".
> "E Linda Stone ha una risposta?"
> "Quando incontrai il mio primo agente, che mi aveva promesso il mondo del cinema, quello di attrice mi parve il mestiere migliore per potermi nascondere recitando". (*L'attrice* 101)

Quando le chiedono spietatamente: "Questa storia [il documentario a Dachau] nata per scopi pubblicitari sta per trasformarsi in uno psicodramma interpretato dalla Stone o vissuto da Judith Adler?" (*L'attrice* 121). Linda/Judith non può far altro che replicare "Me lo chiedo anch'io" (*L'attrice* 121).

Judith sembra tornare da un mondo lontano a visitare Linda. Il ritorno dell'attrice in Europa, a Dachau viene descritto come il "lungo travaglio per partorire la piccola Judith, la creatura che finora ha vissuto dentro di lei clandestinamente" (*L'attrice* 120). Non a caso l'attrice si mette il cuscinetto che contiene i suoi ricordi, un nastro, due foto della famiglia, poesie del fratellino morto "sul ventre piatto, ... poi lo fece scivolare nelle mutandine pulite. Si guardò la pancia e si sentì felice, sembrava incinta" (*L'attrice* 143). E tutto ciò che rimane di lei e della sua vita precedente e significativamente all'interno di Dachau: "Il freddo le era penetrato nel corpo, meno che nel ventre protetto dal cuscinetto con dentro la mamma, il papà, Ervin e i suoi versi (*L'attrice* 150). Il calore della famiglia, l'affetto e la protezione che viene dai suoi cari l'accompagna nel viaggio di ritorno nel campo. Tuttavia tale amore e sicurezza le viene solo da un piccolo cuscino: tutto ciò che le è rimasto della sua infanzia e delle persone che amava. Il resto è stato spazzato via dai nazisti e dal rifiuto dei ricordi. La famiglia è morta fisicamente e la bambina Judith con loro nella mente dell'attrice.

Il ritorno a Dachau non può far altro che far "partorire" a Linda la piccola Judith, metterla di fronte ad essa e farle riacquistare una certa interezza che prima non possedeva.[5] Si legge infatti nell'analisi di Moskovitz e Krell "Child survivors of the Holocaust: Psychological adaptations to survival":

> Whatever the memories, much is repressed as too fearful for recall, or suppressed by well-meaning caretakers wishing the child to forget. Without confronting the fear and recapturing the fragments of memory, the survivor cannot make the necessary connections which allow reintegration of their whole life; neither can they obtain the peace of mind that comes with closure. (Moskovitz 89)

Non vi è completezza e armonia nell'interiorità del sopravvissuto. Linda è un'attrice, un ruolo sempre diverso. Non sembra avere identità, sembra "una specie di organo espulso e rigettato dal corpo del mondo" (*L'attrice* 19). Continua il testo: "Si guardò attorno come se cercasse qualcosa, forse se stessa, ma non sembrava esserci in quella stanza nulla che le apparteneva, che le somigliava, che le potesse restituire la sua interezza, la sua identità" (*L'attrice* 19). La rimozione comporta una perdita. Ciò è perfettamente descritto da Edith Bruck in *L'attrice*. Linda si guarda allo specchio e sembra vedersi veramente:

> Si osservò a lungo e poi, piano piano, quasi a bocca chiusa pronunciò un nome: Judith Adler. Il suo vero nome, che la fece piangere con il pianto di una bambina a cui è stata strappata di mano la sua bambola preferita. Le lacrimone di trucco nero rigarono ben presto il volto pallido di Pierrot e insieme a quell'immagine le sembrava di inghiottire anche quell'immagine di sé bambina, che le si presentava così nitida e viva da far paura. Per sfuggirle tornò ad essere Linda Stone. (*L'attrice* 19)

Linda ha ricacciato Judith nel profondo di se stessa. Tuttavia Judith riappare nei luoghi dove l'attrice ha vissuto da bambina. Inizia un processo di reintegrazione. Infatti nell'hotel di Dachau si sente

chiamare ma "non era chiaro se la chiamassero Linda o Judith" (*L'attrice* 133). Il passato e il presente si confondono. E alla fine, all'ingresso del campo di Dachau, mentre legge ad uno ad uno i nomi dei campi di concentramento troviamo "la sopravvissuta Judith Adler, mai più Linda Stone, che come fosse sola al mondo, né vista né ascoltata da nessuno, continua a elencare: "Abteroda, Hamburg-Finkenwerder, Neusalz-Oder, Preußisch Oldendorf, Quedlingburg, Rastdorf..." (*L'attrice* 156).

Sfortunatamente il ritorno non dà vita ad una completezza positiva. Il parto di Judith è quello di un "bambino morto" (*L'attrice* 19). Infatti ciò che si deve affrontare è la brutalità e la degradazione vissute, la vergogna.[6] Quando le chiedono di Judith, Linda risponde:"morta! Muta. Forse cerca le parole per raccontare. Ma non ci riesce" (*L'attrice* 127).

Ci si trova di fronte l'orrore e il passato tragico e la reazione è di mutismo. Linda/Judith viene vista come una mummia dal tassista che la accompagna a Dachau. La troupe che deve girare il documentario è disperata per i suoi silenzi. Si legge nel testo:

> A Frank non restò che notare questa ennesima metamorfosi e agli altri solo la possibilità di registrare il suo sguardo privo di vibrazione e il suo silenzio come pietrificato.... Grossman provò un lieve senso di frustrazione, ma si convinse che dall'insistente mutismo di Linda prima o poi sarebbe nato un grido, un qualcosa che avrebbe mutato tutto il suo mutismo. (*L'attrice* 130.)

Ciò non accade. Linda è una statua di fronte alla bocca del forno centrale dei crematori. Si è trasformata in pietra perché ha guardato negli occhi Medusa, l'orrore e non riesce a parlarne.
Afferma Primo Levi in *I sommersi e i salvati*:

> Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non e tornato per raccontare o è tornato

> muto: ma loro sono i musulmani, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione. (*I sommersi e i salvati* 716)

Judith è una sommersa. Una bambina indifesa che è scesa agli inferi ed ha visto di fronte a sé immagini di orrore e morte. Non possiede l'astuzia o le abilità necessarie ad essere una "salvata". I salvati, secondo Levi, erano di solito "i peggiori, i più adatti; i migliori sono morti tutti" (*I sommersi e i salvati* 716). La tenera Judith è tornata, ma "la sua capacità di osservazione era paralizzata dalla sofferenza e dall'incomprensione" (*I sommersi e i salvati* 639).[7] Come si fa ad esprimere ciò che si ha visto se esso non è altro che, come dice Levi, "un film sfuocato e frenetico, pieno di fracasso e di furia e privo si significato: un tramestio di personaggi senza nome né volto annegati in un continuo assordante rumore di fondo, su cui tuttavia la parola umana non affiorava. Un film in grigio e nero, sonoro ma non parlato" (*I sommersi e i salvati* 724-5). Afferma Aharon Applefeld in *After the Holocaust*:

> The struggle for physical survival was harsh and ugly, but the commandment to remain alive at any price, was, in this case, far more than the commandment to live. It bore within it something of the spirit of a mission. Immediately after the war, that desire was overturned. People were filled with silence. Everything that happened was so gigantic, so inconceivable, that the witness even seemed like a fabricator to himself. The feeling that your experience cannot be told, that no one can understand it, is perhaps one of the worst that was felt by survivors after the war. Add to the feeling of guilt, and you find that with your own hands you have built a vast platform of misunderstanding for yourself. The feeling of vocation that throbbed within you in the camps and in the woods became, imperceptibly, an indictment of yourself. The inability to express your experience and the feeling of guilt combined together and created silence. (86)

Linda dice a Kate: "Io non so parlarne. Io no ne ho mai parlato. Io non ho le parole per raccontare. Le parole inquinano, alleggeriscono, falsificano tutto, non potranno mai restituire la realtà di quei luoghi, le sensazioni interiori" (*L'attrice* 59). È difficile narrare ciò che non si comprende e d'altro canto è impossibile trovare nel linguaggio umano i termini necessari per descrivere uno stato non umano, di bestialità, di "pura sopravvivenza, di lotta quotidiana contro la fame, il freddo, la stanchezza, le percosse" (*I sommersi e i salvati* 716). È questo uno dei grandi problemi della letteratura dell'Olocausto: narrare l'inenarrabile attraverso un linguaggio che si rivela insufficiente. Non ci sono parole per descrivere, solo il silenzio.
Ecco il mutismo dell'attrice a Dachau. Non può dire. Non le rimane altro che leggere la lunghissima, interminabile lista dei nomi dei campi che si trova all'ingresso di Dachau. Essa occupa le pagine finali del romanzo di Edith Bruck, quasi sette pagine. La voce di Linda/Judith legge uno a uno, inesorabilmente i nomi dei campi e ciò vale più di ogni discorso o ricordo. E il custode del campo "sembrò diventare più piccolo e più incredulo di fronte al numero dei campi del suo paese. Lui, qualcuno lo aveva visto da ragazzo con papà che faceva servizio proprio a Dachau" (*L'attrice* 154). Di fronte all'enormità del massacro egli "si augurò che [l'attrice] perdesse proprio la vista, la voce, il fiato, che smettesse! Che la smettessero per sempre con quell'elenco, anche se era vero, ufficiale, tedesco" (*L'attrice* 155).

Ecco perché è necessario portare una testimonianza, cercare di superare il mutismo: per non far svanire il ricordo di quello che è stato. È questa la ragione che ha portato molti sopravvissuti a scrivere, per quanto possibile, le loro memorie anche a costo di grande sofferenza. Ricordare è far sanguinare una ferita mai rimarginabile, impressa a fuoco e fiamme nella mente e nella carne dei sopravvissuti. Anche se si cerca di fuggire dal passato, esso ritorna sempre, è parte dell'individuo e prima o poi è necessario fare i conti con esso. Ricordare è anche una sorta di dovere. Si legge in un'intervista alla stessa Edith Bruck:

> Maria Teresa Cinnani: "Lei continua a portare la sua testimonianza nelle scuole?"
> Edith Bruck: "È il mio compito e il mio tormento. Tante volte ho rifiutato gli inviti, stanca e oppressa dai miei stessi racconti, ma alla fine credo sia dovere

> di noi pochi superstiti rinnovare il ricordo, portare la nostra testimonianza, far sì che la memoria non perisca con la nostra morte. Dinanzi a scolaresche attonite, mi sono più volte sentita in colpa per ciò che stavo narrando. Che diritto avevo di turbare la loro infanzia? Così smettevo per un po', ma la parola, dono e tormento dei nostri ricordi, mi spingeva a proseguire, a ricominciare da capo, esattamente dal momento in cui 'gli aguzzini' si impossessarono di me, rendendomi per sempre una vittima. Il sopravvissuto non può andare 'oltre', si barcamena per una vita tra i lacci di una memoria cui non si scappa e il desiderio di liberarsi dal peso insopportabile di un passato che lo inchioda nel ruolo di testimone". (Cinanni)

Edith Bruck compie il suo dovere attraverso i suoi romanzi. *L'attrice* pur non narrando direttamente l'accaduto, concentra la sua attenzione sul dopo, su ciò che accade ai sopravvissuti, sulla rimozione del ricordo, sulla necessità, prima o poi, di affrontare il passato, sul problema di dire tale passato. Tutto ciò viene incarnato da un'attrice, da una bambola, un fantoccio di pietra come lo sono coloro che hanno visto la bestialità umana e ne sono traumaticamente sopravvissuti ma sono diventati muti. Il mondo è popolato da attori sopravvissuti che recitano sempre una parte perché non possiedono un passato, una vera e propria identità, perché fuggono da se stessi. È lo stratagemma che molti avevano utilizzato appena usciti dall'incubo nei campi di transito per ex-internati. Essi, infatti, si popolano di compagnie teatrali. Si legge in Aharon Appelfeld:

> Those [entertainment] troupes were formed spontaneously and went from one transit camp to another; they sang, recited poetry and told jokes.... What did those troupes express? ... Essentially it was the latent, instinctive desire to live and restore us to the round of life; on another level it was a kind of protest against suffering and sorrow; but above all it was forgetfulness. No one knew what to do with the life that had been saved. Sorrow and grief had passed the point of pain and had become something

> that could no longer be called sorrow or grief.... Today I understand better those inchoate and spontaneous expressions of cheap entertainment. They filled the emptiness that threatened to engulf us. (87-88)

In *L'attrice* Judith decide quindi radicalmente di fare della recitazione la propria vita. Pensa così di fuggire da se stessa diventando Linda Stone ma non diviene altro che un fantoccio.

Ecco il significato di *L'attrice* di Edith Bruck. I sopravvissuti all'Olocausto non sono altro che bambole vuote, non più esseri umani completi. La loro umanità è stata messa alla prova nel campo e menomata, stappata e lacerata. Senza passato, senza identità, in fuga dalla loro stessa memoria. La loro vita è cambiata, ma loro sono rimasti "senza capelli e senze nome/ Senza più forza di ricordare" (*Se questo è un uomo* 2). È necessario tuttavia ritornare alla vita passata, ricordare, anche se è doloroso. Lo è per se stessi e per gli altri. Per ricominciare a vivere una vita più completa e non recitare più una parte. Per testimoniare agli altri la propria tragedia. Per scolpire le parole nel cuore della gente, per ripeterle ai propri figli come scrive Primo Levi nella poesia di introduzione a *Se questo è un uomo.* Per non dimenticare mai. Se ciò accadesse, una tremenda maledizione potrebbe cadere sull'umanità, e terribili sono le parole di Primo Levi:

> Vi comando queste parole....
> O vi si sfaccia la casa.
> La malattia vi impedisca,
> I vostri nati torcano il viso da voi. (*Se questo è un uomo* 2)

Cristina Villa
University of California, Los Angeles

NOTE

[1] *L'attrice* non è quindi un libro di memorie come *Se questo è un uomo* di Primo Levi, anche se Edith Bruck si avvale della sua personale esperienza. Non è il resoconto dei terribili fatti che hanno accompagnato l'infanzia dell'attrice nei Lager. Ciò cui il lettore si trova di fronte è la vita di una donna che è stata una bambina sopravvissuta e la sua lotta contro il ricordo. Ricordo che non affiora quasi mai se non in rari casi: quando Linda torna a Brooklyn dove ha abitato dopo la guerra e a Dachau. Non si tratta, tuttavia, di orrori vissuti ma solo del breve apparire nel buio della memoria dell'immagine di una svastica con una stella di Davide sopra l'insegna di un negozio, del rievocare la famiglia nel ghetto e se stessa che afferra il cibo lanciatole dalle guardie nel Lager.

[2] Si legge nel romanzo durante un incontro tra Linda e Jakob: "Ti ho mai rimproverato qualcosa?!" "No. Magari lo avessi fatto. Forse sarebbe stato meglio invece di trattarmi come la santa sopravvissuta". "Qualunque cosa avessi fatto, avrei sbagliato. Tu eri una bambina arrabbiata col mondo, e io...." "Lo sono ancora!" (*L'attrice* 73)

[3] Come sottolinea Levi in *I sommersi e i salvati*, non fa altro che difendersi dalle invasioni pesanti della memoria impedendone l'ingresso, stendere una barriera sanitaria lungo il confine (*I sommersi e i salvati* 670).

[4] Jaffe afferma: "Case descriptions include amnesia for traumatic events and subsequent twilight states in which events would be relived without conscious awareness. I should like to add that the dissociative phenomena described here turn out not to be rare, once one is on the look out for them" (312).

[5] Ciò è dovuto al dolore nel ricordare, a scopo di difesa e ad altri fattori esaminati da Levi nel capitolo "La vergogna" di *I sommersi e i salvati*. Un motivo per fuggire dal ricordo è sia la vergogna che il senso di colpa per l'oltraggio subito. Afferma infatti Levi: "All'uscita dal buio, si soffriva per la riacquistata consapevolezza di essere stati menomati. Non per volontà né per ignavia, né per colpa, avevamo tuttavia vissuto per mesi o anni a livello animalesco: le nostre giornate erano state ingombrate dall'alba alla notte dalla fame, dalla fatica, dal freddo, dalla paura, e lo spazio di riflettere, per ragionare, per provare affetti, era annullato. Avevamo sopportato la sporcizia, la promiscuità, la destituzione soffrendone assai meno di quanto ne avremmo sofferto nella vita normale, perché il nostro metro morale era mutato" (*I sommersi e i salvati* 708). Nei campi tutti avevano rubato cibo nelle cucine, al proprio compagno. Tutti avevano

dimenticato le loro famiglie, il passato e il futuro. Con la liberazione ci si sente ridiventare uomini e si prova vergogna per l'abbrutimento cui si era sottoposti. Si è soggetto a senso di colpa per non aver fatto nulla o abbastanza contro il sistema, di aver mancato sotto l'aspetto della solidarietà umana, il non aver aiutato il prossimo. Tale senso di vergogna è collegato per Linda non con il Lager ma con lo stupro e l'incesto perpetrato dallo zio. L'essere ridotta ad un animale sessuale, ad un oggetto di piacere da parte di chi dovrebbe darti protezione e conforto. Quando l'attrice fa capire a Jakob la triste vicenda dell'incesto, gli rivolge "un sorriso triste che confermava quella verità che riempiva di vergogna anche lei" (*L'attrice* 115). Di conseguenza la repressione del ricordo per vergogna non è solo legata ai campi ma all'adolescenza americana. Ironia della sorte: dopo aver vissuto l'orrore penetra in un'altra tragedia.

[6] Questi sono gli elementi che, secondo Primo Levi, fan si che si avvii un processo di rimozione.

[7] "L'ingresso in Lager era invece un urto per la sorpresa che portava con sé. Il mondo in cui ci si sentiva precipitati era si terribile, ma anche indecifrabile: non era conforme ad alcun modello" (*I sommersi e i salvati* 675).

BIBLIOGRAFIA

Appelfeld, Aharon. "After the Holocaust." In *Writing and the Holocaust.* Ed. Berel Lang. New York: Holmes & Meier, 1988.

Bruck, Edith. *L'attrice.* Venezia: Marsilio, 1995.

Cinnanni, Maria Teresa. "Il dovere della testimonianza. Intervista con Edith Bruck." *Caffè Europa.* 09 September 2000. http://www.caffeeuropa.it/attualita/98ebraismo-calendario.html.

De Beauvoir, Simone. "Preface to Shoah." *Shoah.* Ed. Claude Lanzmann. Paris: Fayard, 1985.

Diner, Dan. "On Guilt Discourse and Other Narrations: German Questions and Universal Answers." In *Beyond the Conceivable: Studies on German,*

Nazism, and the Holocaust. Berkley: University of California Press, 2000. Pp. 218-230.

Durlacher, Gerhard. *De zoektocht (The Search).* Amsterdam: Meulenhoff, 1991.

Freud, Sigmund. *Studienausgabe.* Frankfurt am Main: Fisher Verlag, 1973.

Fridman, Lea Wernick. *Words and Witness.* New York: State University of New York Press, 2000.

Fuchs, Esther, ed. *Women and the Holocaust. Narrative and Representation.* New York: University Press of America, 1999.

Jaffe, Ruth. "Dissociative Phenomena in Former Concentration Camp Inmates." *International Journal of Psycho-analysis* 49 (1968): 310-312.

La Capra, Dominique. *History, Theory, Trauma: Representing the Holocaust.* Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Lagnado, Lucette Matalon, and Sheila Dekel. *Children of the Flames: Dr. Josef Mengele and the Untold Story of the Twins of Auschwitz.* New York: William and Morrow and Co, 1991.

Levi, Primo. *I sommersi e i salvati.* In *Opere,* vol. 1. Torino: Einaudi, 1987. Pp. 653-822.

-----. *Se questo è un uomo.* In *Opere,* vol. 1. Pp. 2-212.

Moskovitz, S., and Robert Krell. "Child survivors of the Holocaust: Psychological Adaptations to Survival." *Israel Journal of Psychiatry and Related Services,* vol. 27, n. 2 (1990): 81-91.

Musaph, H. "Het post-concentratiekampsyndroom [The post-concentration camp syndrome]." *Maandblad Geestelijke volksgezondheid* [*Ducth Journal of Mental Health*] 28 (1993): 207-217.